SOFRAGIU PETRU
APRILIE 2013

SORIN VILLEA

ÎNCHEIEREA CRONOLOGIEI PICTURII MOLDOVENEȘTI SECOLELOR XV-XVI ȘI DATAREA ANSAMBLURILOR DE LA PĂRHĂUȚI ȘI ARBURE

MUȘATINIA
2012

Director editorial: Emilia Ţuţuianu DOSPINESCU
Coordonator, prelucrare foto: Dorin DOSPINESCU

Coperta: ***Îngerul Galben***, Arbure - absida exterioară a altarului
Fotografii: Constantin DINA

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României
Ullea, Sorin
Încheierea cronologiei picturii moldoveneşti secolele XV-XVI cu datarea ansamblurilor de la Părhăuţi şi Arbure / Sorin Ullea ; ed.: Emilia Ţuţuianu Dospinescu. - Roman : Muşatinia, 2012
ISBN 978-606-8203-13-3

I. Ţuţuianu, Emilia (ed.)
726.71:75

email: musatinia@gmail.com
http://edituramusatinia.wordpress.com
http://melidonium.wordpress.com
Tel. 0740484241 -dna Ţuţuianu E.

Biserica Sf. Ilie, 1957 (foto. Dan Răşcanu)

Calde mulţumiri
atât prietenului ing. Dumitru Năstase,
care a obţinut sponsorizarea cărţii,
cât şi sponsorului ACET S.A. Suceava,
sponsorizare fără de care n-ar fi
putut apărea volumul.

Încredinţez publicarea şi acestui volum
doamnei Emilia Ţuţuianu Dospinescu
cu deosebite mulţumiri pentru bunăvoinţa
şi răbdarea de care a dat dovadă.

LĂMURIRE

În 1964 am afirmat[1] că biserica de la Părhăuți a fost zugrăvită în 1530-1540 şi – încă din 1959 – am arătat[2] că atât pictura interioară cât şi cea exterioară de la Arbure au fost executate în 1541 de Dragoş Coman şi ajutoarele sale şi promiteam argumentarea acestor afirmații în două studii, studii pe care le-am scris încă din primii ani ai deceniului 70 ai secolului XX dar prilejul publicării lor s-a lăsat însă mereu aşteptat pentru că după cercetările mele în arta şi cultura Moldovei medievale în primul plan al preocupărilor mele au venit mereu alte aspecte şi alte probleme ale artei medievale din România şi din celelalte țări europene est şi vest deopotrivă, din Caucaz (Georgia şi Armenia) până în nordul Angliei şi Nordul Rusiei (Staraia Ladoga pe râul Volkov) şi până în Sicilia şi Creta. Dar .a sosit timpul să mă întorc şi asupra interesantelor fresce de la Părhăuți şi Arbure, fresce care ocupă un loc special, de fapt **unic**, în istoria şcolilor de artă de tradiție bizantină.

Cu acest volum închei publicarea studiilor privind **cronologia şcolii moldoveneşti de pictură din secolele de**

[1] SORIN ULEA, *Datarea ansamblului de pictură de la Sf. Nicolae-Dorohoi,* în *Studii şi cercetări de istoria artei* (SCIA), XI, 1964, 1, p.79, nota 33,

[2] IDEM, *Portretul funerar al lui Ion, un fiu necunoscut al lui Petru Rareş, şi datarea ansamblului de pictură de la Probota,* în SCIA, VI, 1959, 2, p. 65, nota 3.

aur – XV-XVI, şcoală pe care am descoperit-o încă din primii doi ani ai cercetărilor mele, 1955-1957, şi, în timp, am găsit şi numele a **opt pictori** moldoveni: Gavril ieromonahul la Bălineşti, în 1955[3], Toma zugravul de curte al lui Petru Rareş la Homor, 1963[4], Dragoş Coman la Arbure[5], „popa Crăciun şi Mătieş şi popa Ignat şi Gligorie"[6] la Dragomirna şi ultimul pictor Ştefan de la Densuş[7].

Când am început studiul artei medievale moldoveneşti – arhitectură şi pictură deopotrivă – am văzut că predecesorii mei, atât români cât şi străini, socotiseră pictura secolelor XV-XVI realizată de meşteri veniţi din afară şi nedatabilă pentru că spuneau ei era lipsită de dinamică şi ca urmare fără o evoluţie sesizabilă. Deosebit de expresivă e astfel părerea marelui bizantinist A. Grabar: **„Nous préférons de beaucoup l'expression «d'art composite» appliqué à l'art moldave (...) cet art est aussi «composite» au début qu'à la fin de sa floraison, sans qu'on puisse vraiment y distinguer, de décade en décade une évolution logique bien nette...".** Şi constatând că datările lui Podlacha, Balş, Ştefănescu şi

[3] SORIN ULEA, *Gavril ieromonahul – autorul frescelor de la Bălineşti,* în *Cultura moldovenească în vremea lui Ştefan cel Mare*. Ed. Academiei, 1964, p. 419-461.
[4] IDEM, *Originea şi semnificaţia ideologică a picturii exterioare moldoveneşti (I),* în SCIA, X, 1963, p. 72.
[5] IDEM, *Portretul funerar...,* p. 65, nota 3.
[6] IDEM, *Autorii ansamblului de pictură de la Dragomirna,* în SCIA, VIII, 1961, 1, p. 221.
[7] SORIN ULLEA, *Arhanghelul de la Ribiţa (Angelologie, estetică, istorie politică*), privind continuitatea românească la nord de Dunăre, Bucureşti, Ed. Cerna, 2001, p. 123-141.

Henry sunt contradictorii (adăugând că şi el ar propune altele), se întreabă: **„Nest-ce pas là la raison de la grande variété des dates proposées par les critiques pour certains monuments moldaves?"** Şi afirmă: **„Dès qu'une inscription ne fournit pas de date précise on se sent vite dérouté. Les forces « statiques » de cet art moldave du XVIe siècle sont en definitive plus importantes que les quelques traces d'évolution que, par habitude, nous croyons y reconnaître. Il serait peut-être plus raisonnable et plus conforme à l'esprit de l'époque de recourir le moins souvent possible à cette méthode. "** [8]

Dar cum nici unul din specialişti nu studiase toate monumentele ci **numai pe cele bine păstrate**, am socotit că procedeul a dus probabil la datări eronate care nu le-a mai permis să observe dacă exista o dinamică în pictură, singura care permite observarea evoluţiei unui fenomen. De aceea am pornit să studiez **exhaustiv** toate monumentele – bine sau prost păstrate – fără preconcepţii dar cu hotărârea

[8] ANDRÉ GRABAR, *Notice sur les églises de la Moldavie du Nord,* în *L'Art de la fin de l'antiquité et du moyen-âge,* Vol. II, Paris, Collège de France, 1968, p.900. „Preferăm cu precădere expresia de „artă compozită" aplicată artei moldave (...) această artă este la fel de „compozită" la începutul cât şi la sfârşitul înfloririi sale, fără a putea într-adevăr distinge, din decadă în decadă, o evoluţie logică şi clară...".
„Nu este oare aceasta şi cauza marii varietăţi de date propuse de critici pentru unele monumente moldave?"
„De îndată ce o inscripţie nu oferă o dată precisă te simţi derutat. Forţele „statice" ale acestei arte moldave din secolul XVI sunt în definitiv mai importante decât cele câteva semne de evoluţie pe care, din obişnuinţă, ni se pare că le-am recunoaşte. Ar fi poate mai în spiritul epocii să recurgem cât mai rar la această metodă."

de a vedea dacă această pictură este creaţia meşterilor străini sau reprezintă o realizare autohtonă şi în ce măsură. Şi chiar din primul an – 1955 – am descoperit la Bălineşti minuscula semnătură, de doi milimetri, a ieromonahului Gavril la picioarele lui Iisus din tabloul votiv. Măsurătorile precise şi analizarea atentă a picturilor pe care le-am făcut din turlă şi până la podea la fiecare monument mi-au dezvăluit în doi ani (1955-1957) cronologia şcolii moldoveneşti de pictură din secolele XV-XVI, pe care am publicat-o în studiul *Gavril ieromonahul – autorul frescelor de la Bălineşti* dat spre publicare în 1957 pentru volumul *Cultura moldovenească în vremea lui Ştefan cel Mare* volum apărut abia în 1964. **Urmărind din monument în monument legătura dintre concepţia decorativă a zugravilor şi fazele dezvoltării arhitecturii,** am demonstrat că epoca lui Ştefan cel Mare reprezintă **perioada timpurie** în care pictura – registrele şi personajele – urmează fidel creşterea în înălţime a monumentului, fenomen ce se continuă şi în timpul primei domnii a lui Petru Rareş, până în 1534 la biserica mitropolitană Sf. Gheorghe din Suceava. Am numit această perioadă (Ştefan cel Mare – prima domnie a lui Petru Rareş) **prima fază.** De remarcat că în pictura din vremea lui Ştefan zugravii au folosit unul după altul şi cu o constanţă surprinzătoare acelaşi cod de norme şi dimensiuni. Această identitate de procedee dovedeşte că zugravii lui Ştefan nu erau nişte meşteri din afară ci nişte oameni formaţi în acelaşi mediu artistic local, în **aceeaşi şcoală,** şi transmiţându-şi unul altuia aceleaşi principii decorative. Spre deosebire de pictura secolului XV, pictura

din secolul XVI evoluează în cadrul stabil al unui stil arhitectonic gata format, fapt de mare importanţă pentru înţelegerea evoluţiei picturii monumentale moldoveneşti.

În **a doua fază,** (1535 până la Sucevita şi chiar mai târziu până la mitropolitul Varlaam şi Vasile Lupu), zugravii încep să piardă suflul şi viziunea monumentală adică legătura cu monumentul, şi apare diminuarea progresivă a viziunii monumentale, ce culminează la Sucevita unde sunt cele mai mici dimensiuni din întreaga pictură moldovenească a secolelor XV-XVI.

Pictura exterioară fusese, ca şi cea interioară, socotită de înaintaşii mei de origini străine diferite: iraniană, romanică, orientală prin filieră bulgărească, sârbească, iar cei ce au văzut în ea un fenomen local l-au pus fie pe seama dragostei ţăranului român pentru culoare, fie pe cea a repetării lecţiei de educaţie religioasă din interior.

Dacă încă din 1957 stabilisem cronologia şcolii de pictură moldovenească, abia în 1959 am avut revelaţia că pictura exterioară ascunde un mesaj repetat cu o tenacitate fără egal din monument în monument – fenomen unic în istoria ideilor – şi anume o **„Mare Rugăciune" pentru apărarea Moldovei de ameninţarea turcească**. În studiile dedicate acestui mesaj[9] am demonstrat că la cererea lui

[9] SORIN ULEA, *Originea şi semnificaţia...(I),* în SCIA, X, 1963, 1, p. 57-91; *(II)* în SCIA, 19, 1972, 1, p. 37-53; *La peinture extérieure moldave où quand et comment est-elle apparue,* în Revue Roumaine d'Histoire (RRH), XXIII, 1984, 4, p. 283-311; *O surprinzătoare personalitate a evului mediu românesc: cronicarul Macarie,* în SCIA, 32, 1985, p. 14-48.

Petru Rareş, episcopul de Roman Macarie a conceput ampla şi complexa Rugăciune şi că primul lăcaş ce a purtat veşmântul pictat în exterior a fost biserica domnească din Hârlău, în 1530. Punctul de plecare al ideii lui Rareş a fost actualitatea politică şi militară reflectată în pictura interioară a vremii lui Ştefan cel Mare. Am mai demonstrat de asemenea că programul de la Hârlău îşi are originea în pronaosul bisericii din Dobrovăţ (1529) unde sunt invocaţi toţi sfinţii pentru victoria militară a Moldovei. Scoaterea acestei invocări în exterior a permis exprimarea ei într-o vastă şi erudită gândire teologică. Schema iconografică a ansamblurilor din vremea lui **Rareş** a rămas riguros aceeaşi de la primul la ultimul monument, **acelaşi program tematic dinainte stabilit.**

Am inclus în acest volum şi două precizări: una privind pictura de la Homor, cealaltă pictura de la Sucevița.

Şi cum studiile mele sunt publicate în reviste pe parcursul unei perioade mai lungi de timp, pentru o mai uşoară urmărire a cronologiei pictării monumentelor, dau la sfârşitul volumului schema acestei cronologii.

UNDE SUNT BISERICILE PĂRHĂUȚI ŞI ARBURE: ÎN MOLDOVA SAU ÎN BUCOVINA?

Socotesc imperios necesar să revin asupra denumirii de BUCOVINA. Într-adevăr, unde se află biserica din Părhăuți şi cea din Arbure, în Moldova sau în Bucovina?

Dacă respectăm istoria şi **suntem obligați s-o respectăm dacă vrem să fim respectați** şi să avem **cercetare autentică** în România, ambele au fost ridicate şi pictate în Moldova şi nu în Bucovina.

Dece? Simplu, pentru că, aşa cum am arătat pe larg[1], denumirea de Bucovina e dată de austrieci acelei **părți rupte din Moldova în 1775** şi trecută **până în 1918** sub stăpânirea austriacă, mai exact o parte din nordul Moldovei sau Moldova de Sus cum era denumită în evul mediu.

După primul război mondial, odată cu revenirea Basarabiei şi Bucovinei în Moldova, **Bucovina dispare definitiv de pe hărți,** ea apărând doar pe hărțile istorice ca parte a imperiului austriac. Teritoriul din nordul Moldovei luat de Stalin în 1939 prin Tratatul Molotov-Ribentropp e **mai mic** decât cel anexat de austrieci sub numele de Bucovina. Acest teritoriu se află azi în Ucraina – fără nume – în Regiunea Cernăuți. Numai noi păstrăm obsesiv

[1] SORIN ULLEA, *Granițele Moldovei,* Roman, Ed. Muşatinia, 2009, p.13-18, 21-28.

şi fără raţiune denumirea de Bucovina dată de străini Moldovei de nord, adică ne sfârtecăm de bună voie Moldova în trei: Moldova, Basarabia şi Bucovina.

Dar mai înseamnă că Suceava – **cetatea de scaun a voievozilor Moldovei** – nu e în Moldova ci în Bucovina; la fel, Câmpulungul Moldovenesc, Fundul Moldovei, Moldova-Sulița, localităţi despre care se vorbeşte şi în foarte micul album ***Bucovina.*** *Ouă încondeiate*, Bucureşti, 2004[2] (text tradus **în cinci limbi**) nu sunt în Moldova ci în Bucovina!

Aşa s-a ajuns şi la numeroasele denumiri absurde ca Bulevardul Bucovina, Hotel Bucovina, reclame Bucovina, divina Bucovină, albume Bucovina.

[2] Textul albumului **trebuia să facă distincţie** între specificul ouălor **tradiţionale moldoveneşti** – cu decoraţie **exclusiv geometrică**, cu **colorit stins**, preponderent cărămiziu, negru şi alb, şi **niciodată** cu mărgele – şi cele ulterioare (sec. XVIII) influenţate de viziunea rusească după anexarea nordului Moldovei de austrieci şi pătrunderea populaţiei ruse pe acest teritoriu. Abia atunci apar ouă încondeiate cu decoraţie florală, în culori vii, precum şi acoperirea oului cu mărgele. Tradiţia exclusiv geometrică, cu culori stinse, se regăseşte şi în **celebrele „covoare moldoveneşti" sau „basarabene"** premiate la mari expoziţii internaţionale de artă românească în prima jumătate a secolului XX. Orice publicaţie de popularizare reprezintă o **informaţie istorică** şi tocmai de aceea, oricât de scurt ar fi textul, el trebuie să fie corect şi complet, **să respecte istoria** şi nu să dezinformeze!

Dar este important să vedem cum respectă „specialiştii" realitatea istorică:

Aşa cum am arătat[3], **academicianul Răzvan Theodorescu**, în luxosul albumul *Bucovina,* publicat în 1994 sub egida UNESCO, include în Bucovina bisericile de la **Bălineşti, Dobrovăţ, Hârlău, Probota** şi **Râşca** extinzând astfel Bucovina la sud până aproape de Iaşi!

În 2009, în la fel de luxosul album *Mănăstirea Probota Monastery,* publicat tot sub auspiciile UNESCO, **Tereza Sinigalia**, **şefa Sectorului de artă feudală** al Institutului de Istoria Artei al **Academiei Române** şi **specialist şi expert** la **Institutul Naţional al Patrimoniului,** în harta **„Bucovina"** de la sfârşitul albumului – evident nedelimitată teritorial – a trecut şi ea monumente care n-au făcut niciodată parte din Bucovina austriacă: **Slatina, Bălineşti, Râşca** şi **Probota.**

Mai mult, pe această hartă a plasat un medalion cu harta României în care pe o pată colorată în roşu scrie Bucovina!

Aşadar vestitele biserici cu pictură exterioară – fenomen unic în lume – ridicate în cunoscutul stil arhitectonic moldovenesc, nu sunt în Moldova şi nu

[3] SORIN ULLEA, *op. cit.*, p.23.

sunt creația artiştilor moldoveni din veacurile XV-XVI ci a bucovinenilor ?!

Iată cum arată azi la noi cercetarea în istoria artei!

CONFLICTUL SOCIAL-POLITIC ÎNTRE BOIERI ŞI PETRU RAREŞ ŞI DATAREA ANSAMBLULUI DE PICTURĂ DE LA PĂRHĂUȚI

Aşa cum arată pisania de piatră, încastrată în faţada de vest a monumentului, deasupra intrării, logofătul Gavril Trotuşanu a terminat de zidit biserica sa din Părhăuţi, lângă Suceava, la 15 Iunie 1522[1]. Frumoasa pictură ce decorează acest edificiu nu conţine însă nici o inscripţie care să arate când anume a fost executată. Unii dintre cercetătorii care ne-au precedat au datat-o chiar în anul construirii bisericii, însă nu pe criterii stilistice şi iconografice, ci în temeiul unei simple supoziţii. Este cazul lui W. Podlacha în 1911[2], I. D. Ştefănescu în 1928[3] şi P. Henry în 1930[4]. O datare foarte apropiată de 1522 a propus, apoi, A. Grabar, în 1932[5]. Autorul

[1] E. KOZAK, *Die Inschriften aus der Bukovina,* Viena, 1903, p. 52; G. BALŞ, *Bisericile lui Ştefan cel Mare,* Bucureştti, 1926, p. 180.

[2] W. PODLACHA, *Malowidla scienne w cerkwiach Bukowiny,* Lvov, 1912, p. 171-174; IDEM, *Wandmalerei in den griechisch-orientalischen Kirchen in der Bukovina*, în Bulletin de la Société polonaise pour l'avancement des sciences, 1911, p. 47-48.

[3] I. D. ŞTEFĂNESCU, *L'évolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie,* Paris, 1928, p. 86; IDEM, *L'évolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie, Nouvelles recherches,* Paris, 1929, p. 173; IDEM, *L'art byzantin et l'art lombard en Transilvanie. Peintures murales de la Valachie et de la Moldavie,* Paris, 1928, p. 113-121.

[4] P. HENRY, *Les Eglises de la Moldavie du Nord,* Paris, 1930, p. 179.

[5] A. GRABAR, *L'origine des façades peintes des églises moldaves,* în *Mélanges offerts à M. Nicolas Iorga*, Paris, 1933, p. 371 şi 379. Acelaşi articol în *L'art de la fin de l'antiquité...* , II, p. 905-906 şi

porneşte de la cunoscuta sa teză că pictura exterioară a apărut în Moldova ca o consecinţă a apariţiei unui nou element de arhitectură, de origine sârbească după părerea sa: pridvorul deschis. Decoraţia pictată a unui asemenea gen de pridvor – observă A. Grabar – " faute de murs pleins, de portes et de fenêtres [la peinture] se répand ici jusqu'aux bords extérieurs des arcs et des baies, et atteint ainsi le mur extérieur. Grâce à la grandeur et à la fréquence des ouvertures, les peintures de l'exonarthex sont aussi visibles du dehors que de l'intérieur de ces proches de l'église. Elles participent à l'effet esthétique d'une façade, par les taches de couleurs qu'elles font apparaître à travers les baies de l'exonarthex. De là aux peintures extérieures, il n'y a qu'un pas à franchir." Constatând în sfârşit că biserica din Părhăuţi e prima cu pridvor deschis din Moldova, urmată de cele de la Homor (1530), Baia şi Moldoviţa (1532), A. Grabar vede în pictura bisericii de curte a lui Gavril Trotuşanu o etapă intermediară între zugrăvirea interioară a bisericilor şi extinderea acestei podoabe la faţadele lor. Datat de autor "cu începere din 1522", ansamblul de pictură de la Părhăuţi îi apare lui A. Grabar ca unul din elementele de care trebuie să se ţină seama în discutarea genezei picturii exterioare

909. „din cauza lipsei zidurilor pline, a uşilor şi a ferestrelor [pictura] se extinde aici până la marginile exterioare ale arcurilor şi arcadelor şi atinge astfel zidul exterior. Graţie marilor dimensiuni şi frecvenţei deschiderilor, picturile pridvorului sunt vizibile atât din afară cât şi din interiorul acestor încăperi ale bisericilor. Ele participă la efectul esteticii unei faţade prin petele de culoare ce se văd prin arcadele pridvorului. De aici până la picturile exterioare, nu mai e decât un pas de făcut."

moldoveneşti. În aceasta şi constă importanţa datării lui A. Grabar.

Singurul dintre predecesorii noştri care a încercat datarea picturilor de la Părhăuţi pe criterii de stil şi iconografie este V. Vătăşianu [6]. În 1959, el a făcut afirmaţia – neargumentată însă şi nesusţinută de exemplificări – că pictura de care ne ocupăm "se apropie iconografic şi stilistic de cea de la Sf. Gheorghe-Suceava şi trebuie considerată ca o etapă nouă spre evoluţia picturii din vremea lui Petru Rareş". Iar întrucât autorul datează pictura de la Sf. Gheorghe-Suceava în anul 1522, trage în mod firesc concluzia că şi cea de la Părhăuţi a fost executată "curând după anul în care s-a construit biserica, adică după 1522".

Pentru simplificarea discuţiei pe care noi înşine o vom face mai jos, e locul să amintim chiar aici că o inscripţie, pe care am descoperit-o cândva deasupra tabloului votiv din naosul bisericii Sf. Gheorghe-Suceava, arată că acest important monument a fost zugrăvit în 1534[7], din iniţiativa lui Petru Rareş. Datarea picturii de la Părhăuţi în 1522 pe temeiul asemănărilor cu cea de la Sf. Gheorghe-Suceava, aşa cum face V. Vătăşianu, rămâne deci fără suport.

Singurul care a evitat să se pronunţe asupra datării picturii de la Părhăuţi, în mod vădit din prudenţă, adică din lipsa unor criterii sigure, a fost G. Balş[8]. Din simpla sa

[6] V. VĂTĂŞIANU, *Istoria artei feudale în ţările române,* Vol. I, Bucureşti, Ed. Academiei, 1959, p. 838 şi 839.
[7] SORIN ULEA, *Datarea frescelor bisericii mitropolitane Sf. Gheorghe din Suceava,* în SCIA, XIII, 1966, 2, p.207-231.
[8] G. BALŞ, *op. cit.,* p. 264-265.

trecere în revistă, din 1926, nu se poate trage nici o concluzie în chestiunea care ne interesează.

În 1964, cu prilejul datării picturilor de la Sf. Nicolae-Dorohoi, am arătat, în treacăt, că ansamblul de fresce de la Părhăuți a fost executat abia în 1539-1540[9] și am promis că vom aduce argumentele necesare într-un articol viitor. Mai mulți ani la rând însă am avut prilejul să ne dedicăm studiilor de artă bizantină și de tradiție bizantină din diversele țări care au alcătuit cândva Orientul creștin, precum și unor aspecte ale arhitecturii marilor catedrale de la Sfânta Sofia din Constantinopol până în nordul Angliei. Acum a venit vremea să ne întoarcem la Moldova și să ne achităm, pe rând, de promisiunile făcute. Căci de fapt, trei sunt ansamblurile de pictură pe care am anunțat cândva că le vom data: Sf. Gheorghe-Hârlău (1530)[10], Părhăuți (1539-40) și Arbure (1541)[11].

Reluându-ne însă lucrul în Moldova am constatat că, recent, datarea a două din ansamblurile de pictură amintite a făcut obiectul preocupărilor a doi cercetători, care au publicat fiecare câte un articol: Bogdana Irimia[12], despre

[9] SORIN ULEA, *Datarea ansamblului de pictură de la Sf. Nicolaie-Dorohoi,* în SCIA, XI, 1964, 1, p. 79.

[10] IDEM, *Portretul funerar al lui Ion – un fiu necunoscut al lui Petru Rareș – și datarea ansamblului de pictură de la Probota*, în SCIA, VI, 1959, 1, p. 69.

[11] *Ibidem*,p. 65, nota 3; IDEM, *Pictura* din capitolul *Arta în Moldova de la mijlocul secolului al XV-lea până la sfârșitul secolului al XVI-lea*, în *Istoria artelor plastice în România, I,* redactată de un colectiv sub îngrijirea acad. prof. George Oprescu, București, Ed. Meridiane, 1968, p. 365-366.

[12] BOGDANA IRIMIA, *Datarea picturilor murale de la Părhăuți,* în Revista muzeelor și monumentelor, seria Monumente istorice de artă, 1974, 2, p. 66-78.

picturile de la Părhăuți, în 1974, și Ion Solcanu[13], despre picturile interioare de la Arbure, în 1975. Dacă datările avansate ar fi fost corecte, ne-ar fi scutit de propriul nostru efort și am fi construit pe ele, mai departe. Căci, deși pasionante în ele însele – fie că descoperi o inscripție, cum ni s-a întâmplat de câteva ori, fie că te bizui pe criterii stilistice, iconografice sau istorice – datările nu au constituit niciodată pentru noi un scop, ci un mijloc. Prin reconstituirea fermă a firului cronologic – moștenit de noi într-o stare profund încurcată și contradictorie – am urmărit, de fapt, să reconstituim, să înțelegem și să facem și pe alții să înțeleagă, evoluția din fază în fază și din monument în monument a acestui magnific dar atât de complex și de complicat fenomen care este pictura murală moldovenească din perioada clasică: secolele XV-XVI. Din păcate, însă, ambii cercetători, procedând grăbit și cu o documentare sumară într-un domeniu atât de vast, au întors lucrurile înapoi și au încercat să argumenteze datările predecesorilor noștri, pe care noi înșine le anunțasem eronate. Regretăm dacă întârzierea noastră a putut încuraja graba celor doi cercetători și, cu aceasta, trecem la lucru, limitându-ne, evident, în prezentul articol la datarea picturii de la Părhăuți.

B. Irimia împarte ansamblul de pictură de la Părhăuți în două: decorația altarului și naosului o datează, tradițional, în 1522, iar decorația pronaosului și pridvorului în 1531-1537. Argumentul pentru datarea

[13] ION SOLCANU, *Datarea ansamblului de pictură de la biserica Arbure. I. Pictura interioară,* în Anuarul Institutului de istorie și arheologie "A. D. Xenopol", Iași, XII, 1975, p. 35-53.

primei părți este portretul lui Gavril Trotuşanu[14] din tabloul votiv din naos, care figurează singur, fără familie.

[14] În legătură cu numele acestui boier, B. Irimia (*op. cit.*, p.66, nota 1) spune următoarele: "Conform tuturor inscripţiilor slavone (pisania bisericii, pietrele de mormânt), ale bisericii din Părhăuți, numele ctitorului este **Totruşan** şi nu **Trotuşan**, cum s-a încetățenit în majoritatea lucrărilor referitoare la biserica în discuție." Părerea noastră este că autoarea putea să rămână la forma "Trotuşan" arătând numai cum apare acest nume în pisanie şi pe pietrele de mormânt, şi fără să corecteze "încetățenirea" formei "Trotuşan" în majoritatea lucrărilor. Căci cu această corectare a intrat într-o mică problemă de filologie care, odată abordată, trebuie clarificată. Mai întâi autoarea nu e consecventă cu propriu-i principiu, pentru că pe de o parte scrie "Totruşan", în temeiul pisaniei şi a pietrelor de mormânt, dar pe de altă parte scrie – cu referite la vestitul hatman – "**Arbore**", deşi atât în pisania bisericii hatmanului, din satul cu acelaşi nume, precum şi pe chivotul de piatră din interiorul bisericii, pentru a nu mai vorbi de toate documentele de cancelarie, găsim forma "**Arbure**". În al doilea rând, forma "Trotuşan", pe care o adoptăm noi, ca şi majoritatea cercetătorilor, deşi nu e cea originară, e legitimă pentru că reprezintă un fonetism rezultat din dezvoltarea firească a limbii române din evul mediu până astăzi. În adevăr, forme ca "Trotuşan" sau "Trotuşanu" în loc de "Totruşan" (sau "Totruşanul" cum apare în cronica, contemporană, a lui Macarie), "**Probota**" în loc de "**Pobrata**", **"Viltoteşti"** în loc de **"Vitolteşti"**, sunt metateze pe care poporul însuşi le-a operat pe încetul, din nevoia de a adapta cuvinte de îndepărtată origine străină, greoaie la pronunțarea fonetismului firesc al limbii române, limbă în care "Trotuş", "Probota" etc. curg uşor, în vreme ce "Totruş", "Pobrata" sună împiedicat şi cer efort. În afară de aceasta, scriind "Trotuşan" sau "Trotuşanu", sugerăm automat cititorului asociația cu ținutul Trotuşului, cu care însuşi numele – care e de fapt o poreclă toponimică – arată că logofătul avea o legătură directă. Or această asociație nu se mai declanşează prompt, ba e chiar posibil să nu se mai declanşeze deloc la unii cititori, dacă scriem "Totruşanu", pentru că de multă vreme, în limba poporului şi, de acolo, şi în limba cultă, s-a generalizat în mod absolut forma **Trotuş.**

Nu acelaşi fenomen s-a întâmplat cu "**Arbore**". Această formă nu reprezintă rezultatul dezvoltării firești a limbii poporului (şi astăzi întâlnindu-se mulți țărani din partea locului care pronunță **Arbure**), ci un fonetism difuzat de administrația austriacă a Bucovinei: **Arbora**. Este un caz oarecum similar cu formele **Homor – Humor**, de data aceasta fără amestecul austriecilor, cărora vechiul fonetism Homor le era, şi lor, comod, precum le-a fost şi le este şi astăzi țăranilor din regiune. Forma Humor reprezintă o corupție de origine românească orăşenească. În concluzie: Arbore şi Humor nefiind forme elaborate de popor, precum Trotuş sau Probota, ci corupții, rămânem fideli, ca şi până acum în studiile noastre, formelor firești: **ARBURE** şi **HOMOR.**

Autoarea porneşte, pe de o parte, de la cunoscuta participare a lui Trotuşanu la complotul din Aprilie 1523 împotriva lui Ştefăniță. Acest complot, nereuşit, s-a soldat, după cum se ştie, cu arestarea lui Trotuşanu şi cu confiscarea averilor sale inclusiv a curții din Părhăuți. După cum iarăşi se ştie, după un interval de 7 ani – interval în care B. Irimia îl presupune refugiat "în țările vecine"[15] – Trotuşanu, iertat de Rareş, apare din nou în sfatul domnesc, în 1530, iar în 1531 îşi recapătă şi moşiile, inclusiv Părhăuții. Toate acestea pe de o parte. Pe de altă parte, autoarea crede a fi putut deduce din cercetarea documentelor că, în afară de soția ştiută, Ana, care murise încă din 2 Decembrie 1521, Trotuşanu a mai fost căsătorit şi a doua oară, cu o oarecare Nastasia. Autoarea spune: "în urma analizei şi combinării informațiilor istorice, prin deducție am ajuns la concluzia că Gavril Totruşanu s-a recăsătorit ulterior cu Nastasia, fiică a lui Arbore pârcălabul"[16], după care dă, în notă, schema genealogică pe care a întocmit-o. Ar fi fost necesar ca B. Irimia să arate, înainte de a prezenta schema, în ce anume au constat, pas cu pas, "analiza şi combinarea informațiilor istorice" care au dus-o la "deducția" sus amintită. Până când autoarea

[15] B. IRIMIA, *op. cit.*, p. 67.
[16] *Ibidem,* p. 68.

nu va întreprinde această operaţie, deducţia rămâne nedovedită şi, deci, inaptă de a fi luată în considerare.

Cu aceasta, şi nu cu Ana, cum crede M. Costăchescu[17] ar fi avut-o pe fiică-sa Năstasca. Concluzia la care ajunge B. Irimia e următoarea: „Dacă tabloul votiv ar fi fost pictat după anul 1531 – data când i s-a restituit reşedinţa de la Părhăuţi –, alături de Tortuşanu ar fi fost înfăţişată şi a doua soţie cu fiica sa, în calitate de ctitori ai picturii. Rezultă că tabloul votiv a fost pictat în vara–toamna anului 1522 când Tortuşanu rămăsese singur"[18]. „Decedată la data când s-a zugrăvit biserica, conform uzanţei, cneaghina nu a fost zugrăvită alături de soţul său în tabloul votiv", mai observă B. Irimia în altă parte a articolului său[19].

Cât despre pictura din pronaos şi pridvor, autoarei i se pare că "la o analiză mai atentă se constată că există o deosebire de viziune şi stil între picturile din altar–naos şi pronaos–pridvor. Deosebirile se remarcă în organizarea compoziţională a scenelor, în atitudinea diferită faţă de reprezentarea figurii umane, în sugerarea anatomiei personajelor şi în cromatică"[20]. Cu aceste aprecieri generale, neînsoţite de argumente şi de exemple care să arate, practic, în ce anume constau diferenţele despre care vorbeşte, B. Irimia datează decoraţia pronaosului şi pridvorului între 1531 ("data când i s-a restituit reşedinţa de la Părhăuţi") şi 1537. Căci, argumentează autoarea, "În anul 1538 el

[17] M. COSTĂCHESCU, *Documentele moldoveneşti de la Bogdan Voevod,* Bucureşti, 1940, p. 144 şi 154.
[18] B. IRIMIA, *op. cit.,* p. 72.
[19] *Ibidem.,* p. 67.
[20] *Ibidem,* p. 72.

(Trotuşanu – n.n.) a fost angrenat în acţiunea trădătoare a marilor boieri contra lui Petru Rareş, iar în anii 1538 – primăvara anului 1541, chiar dacă a deţinut funcţia de mare logofăt, ceea ce presupune şi posibilităţi materiale deosebite – nu putea urmări lucrările de zugrăvire, deoarece era amestecat în intrigi, comploturi şi asasinatul de la Suceava"[21]. (E vorba de asasinarea lui Ştefan Lăcustă în decembrie 1540 – n.n.).

B. Irimia îşi încheie articolul său cu observaţia că datarea 1531-1537 e "provizorie" şi că, de fapt, i "se pare logic ca Totruşan să fi continuat lucrările de decorare a ctitoriei sale începând cu anii 1531-1532. Vom încerca – spune autoarea – să stabilim un termen mai precis de datare după ce vom ajunge la unele concluzii asupra trăsăturilor stilistice particulare ale ansamblurilor de pictură murală create în timpul lui Petru Rareş"[22]. Este chiar aici locul să precizăm că dacă B. Irimia ar fi procedat exact invers, căutând să ajungă la "unele concluzii" asupra stilului celorlalte ansambluri de pictură din vremea lui Rareş înainte şi nu după ce a făcut datarea picturilor de la Părhăuţi, ar fi renunţat singură la propria datare. Căci în orice domeniu al istoriei artelor, dar mai ales în fenomene atât de organice şi de strâns consecvente în dezvoltarea lor cum ar fi, de pildă, arhitectura armenească sau arhitectura şi pictura murală moldovenească, nici o chestiune şi nici un aspect semnificativ, observate la un monument sau altul, nu pot fi lămurite decât după cunoaşterea **tuturor** monumentelor din epoca respectivă, oricât de numeroase ar fi, în toate amănuntele lor, pentru a putea dispune de toţi

[21] *Ibidem.*
[22] *Ibidem,* p. 72, nota 28.

termenii de comparaţie necesari. Cu atât mai mult când e vorba de o datare pe criterii de stil şi iconografie, adică de o datare ce nu e o chestiune în sine, cum ar fi aceea bazată pe o inscripţie, ci una eminamente relativă, rezolvabilă numai prin strânsă corelare cu toate celelalte monumente ale epocii date. Deşi chiar şi în cazul descoperirii unei inscripţii, sau recitirii unei inscripţii deja cunoscute, nu e pe departe suficientă simpla lectură, devenind necesare şi cercetări care să lămurească dacă respectiva inscripţie e scrisă pe stratul originar de frescă al monumentului sau pe o porţiune de strat adăugată cândva mai târziu, şi dacă între acea inscripţie şi celelalte din restul monumentului există sau nu identitate paleografică, indicând sau nu opera aceleiaşi echipe de zugravi. Fără asemenea largă şi complexă reprezentare a cadrului general al problemei, rămâi închis într-un detaliu, pierzi contactul cu înconjurimea şi te rătăceşti fără să ai, de multe ori, măcar conştiinţa faptului că te-ai rătăcit.

x

Începem argumentaţia noastră cu o constatare de principiu **unitatea absolută, tehnică şi stilistică,** a ansamblului de pictură de la Părhăuţi, din altar până în pridvor. Tehnic, lucrul poate fi uşor urmărit la uşa dintre naos şi pronaos, uşă în care, şi pe glaf şi pe chenarul de piatră, stratul de frescă prezintă o perfectă continuitate materială, fără accidente, fără reluări şi intervenţii ulterioare, din naos în pronaos. Unitatea stilistică e la fel de clară. Pictorul de la Părhăuţi – cu echipa lui, bineînţeles, căci nici un zugrav nu lucra singur o

biserică – a rămas mai aproape de natură şi de pământul care dă hrană, decât, să zicem, sofisticatul Dragoş Coman care, la Arbure, a trecut tot ce a văzut prin şapte filtre făcând din elementele realităţii o sinteză absolut personală şi unică, prin forţa ei de transfigurare, în pictura românească din toate timpurile. Marile frunze aurii din glaful ferestrei de sud a naosului (**Fig.1**), care dau impresie că umbli printre uriaşi haraci de vie, sau şopronul ţărănesc pe patru stâlpi prinşi sub streaşina în lemne încrucişate, din acelaşi glaf (**Fig.2**), arată bine ce lume-i era mai aproape zugravului de la Părhăuţi. Din aceiaşi lume iese şi lungul şir de tinere martire din pronaos, care sunt de fapt nişte codane frumoase cu mişcări unduioase (**Fig.3-4**). Dar să zicem că asemenea corespondenţe de viziune şi atmosferă, foarte clare pentru specialist, rămân mai greu accesibile ochiului profan. Iată deci şi exemple de factură, la îndemâna oricui, ca de pildă coloanele şi capitelele corintice. Despre asemenea lucruri pictorul de la Părhăuţi ştia ceva, dar cam puţin. El era cu căsoaiele de acoperit pâinea pe câmp. De aceea capitelul "corintic" al coloanei de care se sprijină foarte amărât Petru după ce se lepădase de Hristos, pe peretele de sud al naosului, în dreapta ferestrei, e de tot hazul (**Fig.5**). Asemenea capitel, făcut numai din cârlionţi ca o blană de oaie sură, nu se mai întâlneşte în nici unul din numeroasele ansambluri ale picturii medievale moldoveneşti, oricât de amănunţit le-am cerceta din turlă şi până-n pământ. Asemenea capitel se găseşte însă, aidoma până în cele mai mici amănunte de duct şi culoare,în pronaos, în două locuri: în arhitectura din scena a 2-a a Acatistului, din glaful ferestrei de sud (**Fig.6**), şi în cea a scenei a 12-a, zugrăvită ceva mai jos, în dreapta

aceleiaşi ferestre. Exemplele "corintice" pe care le-am dat sunt, fireşte, o demonstraţie suficientă pentru oricine. Doar pentru plăcerea ochiului mai semnalăm şi alte exemple de identitate stilistică: figura lui Iuda, din scena cu arginţii, de pe peretele de vest al naosului şi figurile îngerilor din Rugăciunea tuturor sfinţilor din pronaos, sau figura sfântului militar Nestor, de sub fereastra de sud a naosului (**Fig.7**) şi cea a sfintei Gazdoia, de sub fereastra de nord a pronaosului, ambele la fel aplecate uşor într-o parte şi cu aceiaşi expresie întristată, cu ochii lunecaţi în jos. Concluzia de până aici e una singură: picturile de la Părhăuţi nu pot fi împărţite în două şi datate diferit ci, indiferent ce datare propunem, ele merg în bloc, din altar şi până în pridvor.

Când a fost deci zugrăvită biserica din Părhăuţi? Studiul sistematic, stilistic şi iconografic, al frescelor în strânsă legătură cu toate celelalte ansambluri de pictură din secolele XV-XVI răspunde fără echivoc la această întrebare şi le fixează momentul exact în evoluţia picturii murale moldoveneşti. Mai mult: luate chiar separat, şi fără legătură între ele, picturile din altar şi naos indică aceiaşi dată ce rezultă şi din studiul picturilor din pronaos şi pridvor.

Argumentul naosului.

Ansamblurile de pictură murală păstrate din vremea lui Ştefan cel Mare pun toate în lumină, şi în egală măsură, preocuparea zugravilor de a armoniza formele picturii murale cu dimensiunile spaţiului mural al bisericilor. Aceasta arată că preocuparea de care vorbim nu era un lucru nou pentru ei, cu tatonări şi rezultate variabile, ci o

obişnuinţă, un mod statornic de a proceda, cu alte cuvinte o **tradiţie**, moştenită desigur din vremea lui Alexandru cel Bun, artă pe care o ilustrează cu strălucire pictorul principal al ansamblului transilvănean de la Densuş (1420-1430), pe care l-am identificat a fi moldoveanul Ştefan Zugravul[23] cel mai mare pictor din vremea lui Alexandru cel Bun, originar din regiunea Iaşului a cărui pictură se alătură astfel atât documentelor rămase cât şi sfărâmăturilor de frescă din ruinele câtorva biserici care, şi ele singure, arătau că domnia lui Alexandru cel Bun a fost o epocă de intensă activitate în pictura murală.

x

Mă văd nevoit să fac aici o constatare în ce-l priveşte pe Ştefan Zugravul de la Densuş. În Cronica Sesiunii anuale 2004-2005 a Institutului de istoria artei „G. Oprescu"[24] este menţionată – apodictic – în doar 6 mici rânduri afirmaţia Ecaterinei Cincheza-Buculei făcută în comunicarea ţinută la sesiune, intitulată *Ştefan din Densuş*, că semnătura pictorului Ştefan din naos este aceiaşi cu cea a pictorului Ştefan din altar: „Inscripţia confirmă prezenţa, în naos, în 1442, a aceluiaşi pictor Ştefan care-şi lăsase semnătura în altar", susţinere după care nu urmează argumentul obligatoriu într-o cercetare autentică, chiar

[23] SORIN ULLEA, *Arhanghelul de la Ribiţa. Angelologie, estetică, istorie politică,* Bucureşti, Ed. Cerna, 2001, p.129-141.

[24] *Chronique. Session annuelle du Département d'art médiéval de l'Institut d'Histoire de l'Art „G. Oprescu" de Bucarest: Nouvelles données dans la recherche de l'art médiéval de Roumanie (2004, 2005),* în Revue Roumaine d'Histoire de l'Art (RRHA) - Beaux-Arts, XLIII, 2006, p.85.

dacă este vorba doar de o semnalare, deoarece am arătat încă din 2001[25] că pictura din altar şi cea din naos, *estetic* vorbind, nu are nimic în comun, fiind vorba de cu totul alţi zugravi. Deci contraargumentul Ecaterinei Cincheza-Buculei era de neevitat.

De altfel o simplă comparare a *textului* celor două semnături infirmă categoric o astfel de afirmaţie neprofesionistă. **Laicul** Ştefan cu toate că îşi pune semnătura în altar, locul cel mai sfânt al bisericii, semnează simplu, ca un laic: „a pictat Ştefan" (**писа[л] Стефа[н]**) [26] . În schimb semnătura din naos a **ierodiaconului** Ştefan semnalată de E. Cincheza-Buculei deşi aflată într-un loc mai puţin „sacru" decât altarul, este de o extremă umilinţă faţă de Divinitate: *„Aici a pictat prea păcătosul şi nedemnul ierodiac Ştefan"* („Ici a peint le très pécheur et indigne hiérodiacre Ştefan"). Este fără posibilitate de dubiu că e vorba de doi zugravi.

X

Dar revin la argumentul naosului de la Părhăuţi. Armonizarea picturii cu arhitectura din vremea lui Ştefan cel Mare a continuat să rămână caracteristica de bază a decoraţiei murale moldoveneşti şi mai târziu, până spre mijlocul primei domnii a lui Petru Rareş. Aşa se explică faptul că pe măsura sporirii, treptate, a dimensiunilor bisericilor moldoveneşti au sporit, corespunzător, şi dimensiunile formelor picturale. Este locul să observăm însă că această constatare n-a devenit posibilă decât

[25] SORIN ULLEA, *op. cit.*, p. 135-136.
[26] *Ibidem.*, p.132.

numai după ce am ajuns să punem ordine în datarea monumentelor. Căci atribuind secolului XV ansambluri murale din XVI şi invers, şi încă uneori la mari distanţe de timp între ele, se înţelege că predecesorii noştri, dintre care nici unul nu s-a ocupat temeinic de problema datărilor, au avut o imagine foarte neclară şi plină de contradicţii cu privire la evoluţia picturii medievale moldoveneşti. Dimpotrivă, de la mijlocul primei domnii a lui Rareş a început fenomenul invers, de diminuare a dimensiunilor formelor picturale în raport cu dimensiunile arhitectonice, adică de rupere a echilibrului între cele două arte şi deci de ştirbire şi apoi de pierdere a caracterului monumental al picturii murale moldoveneşti. Dar să consultăm cifrele. Şi pentru a nu ne întinde inutil, să ne concentrăm asupra **registrului Patimilor** lui Hristos, care alcătuieşte elementul dominant al picturii interioare moldoveneşti până spre mijlocul secolului XVI. Am arătat, încă din 1957[27], că acest registru cunoaşte o evoluţie foarte consecventă, ce exprimă, cu acuitate şi din fază în fază, transformările petrecute atât în evoluţia concepţiei estetice a zugravilor, cât şi aceea a spiritualităţii moldoveneşti a vremii, spiritualitate din care zugravii s-au hrănit şi care a stat la baza formării viziunii lor estetice.

La Pătrăuţi, Milişăuţi, Voroneţ, Sf. Ilie – cele mai vechi ansambluri rămase din secolul XV şi datând, în ordinea în care le-am arătat, din ultimele două decenii ale veacului – registrul Patimilor măsoară în medie 1,35 m.

[27] SORIN ULEA, *Gavril ieromonahul, autorul frescelor de la Bălineşti. Introducere la pictura moldovenească din epoca lui Ştefan cel Mare,* în *Cultura moldovenească în timpul lui Ştefan cel Mare,* Bucureşti, 1964, p. 428-430.

înălțime iar personajele din acest registru circa 0,85. La Popăuți, zugrăvită la scurt timp după Bălineşti pictată la sfârşitul secolului XV, registrul sporeşte brusc la 1,85, deci cu 0,50 m., personajele continuând să rămână la 0,85 m. E un monument de tranziție. La Sf. Nicolae-Dorohoi – biserică zugrăvită de Ştefăniță între 1522 şi 1525 – registrul atinge 1,90 m. iar personajele sunt şi ele aduse la circa 1,05 m. înălțime, deci cu aproape un sfert de metru mai mult decât în secolul XV. Este apogeul formelor ample, pline de forță şi monumentalitate, şi aşa vor rămâne ele, la exact aceleaşi norme de proporționare, şi la monumentele ulterioare: Dobrovăț (1529), Sf. Gheorghe-Hârlău (1530), pentru a atinge un summum la biserica mitropolitană a Sucevei, cu hramul sfântului Gheorghe, în 1534: 2,00 m. registrul Patimilor şi 1,10 m. personajele. După acest efort maximal se înregistrează imediat – şi, am spune, foarte firesc – o diminuare a suflului monumental. Notabilă la Homor (1535) – unde înălțimea Patimilor e uşor mai mică decât permiteau dimensiunile arhitectonice – această tendință se va continua la monumente ca Sf. Dumitru Suceava – edificiu impunător zugrăvit în 1536 şi în care Patimile rămân net în urma formelor arhitectonice – şi Baia (1537), pentru a se accentua brusc la Arbure (1541). Aici registrul Patimilor înregistrează efectiv o cădere, în naos, unde măsoară 1,25 m. şi altă cădere, încă mai mare în altar, unde acelaşi registru ajunge la numai 1,10 m. înălțime! Este, şi prin dimensiuni, dar şi prin regimurile diferite aplicate aceluiaşi element decorativ în naos şi altar, imaginea cea mai frapantă a dereglării şi decăderii suflului monumental în pictura murală moldovenească spre mijlocul secolului XVI. Iar Sucevița confirmă ca un ecou,

la mai mult de jumătate de veac distanță, caracterul inexorabil al acestui proces. Căci la Sucevița Patimile, reduse la numai 1,00 m. înălțime iar personajele la 0,50, arată începutul sfârşitului. Căzut din prestigiul pe care-l avusese, în rolul unui element oarecare în decorația naosului, registrul Patimilor se va mai ridica câtva, într-un suprem efort, la Dragomirna, pentru a dispărea apoi cu totul din pictura bisericilor moldoveneşti. Episoade din el vor fi "aruncate" răzleț în diverse colțuri, arcuri şi timpane de-a lungul secolului XVII[28].

Constatând însă amplificarea crescândă a registrului Patimilor din secolul XV până la 1534 şi apoi decăderea sa în numai câțiva ani, e interesant de observat ce se întâmplă în interiorul registrului, în acest interval, din punct de vedere al viziunii compoziționale. La primele monumente rămase din secolul XV registrul Patimilor e fracționat în compoziții compartimentate, personajele sunt puține, peisajul arhitectonic sau geologic e foarte simplu. Accentul cade astfel direct pe acțiunea ce se petrece în fiecare compoziție, adică pe act. E vorba deci de un stil dramatic, realizat printr-un limbaj laconic. Acelaşi pe care-l întâlnim şi în arhitectura vremii – elegantă dar sobră – şi, ceea ce e şi mai semnificativ, în literatură, de la cronicile lui Ştefan cel Mare până la faimoasa pisanie a bisericii din Războieni. Este stilul vremii: forță şi cumpătare. Nimic emfatic, nimic în plus. De aici şi caracterul dramatic al Patimilor, în care ochiul privitorului sesizează esențialul fiecărui episod, fără accesorii care să-i disperseze atenția.

[28] Întregul proces de creştere şi descreştere a registrului Patimilor, exemplificat prin cifrele pe care le-am relatat mai sus, l-am expus sistematic în studiul nostru despre *Gavril ieromonahul*..., p. 426-429.

La Bălineşti însă, Gavril ieromonahul – un mare novator al picturii moldoveneşti în limitele esteticii medievale – introduce o vădită schimbare de unghi: înlocuieşte scenele compartimentate cu friza, sporeşte numărul personajelor, complică sensibil peisajul arhitectonic şi arată un interes sporit pentru detalii, pe care le tratează cu mare finețe. Ochiul nu mai adânceşte separat fiecare scenă ci, lipsind granițele despărțitoare, lunecă de la un episod la altul şi se opreşte fără voie şi pe diverse accesorii: un grup de personaje frumos compus, o figură aristocratică, o arhitectură elegant boltită etc. Cu aceasta accentul se deplasează uşor de pe dramatic pe epic, pe privitor începând să-l intereseze în Patimi nu numai drama în sine ci şi atractivele detalii în care e prezentată. Era şi acesta un semn al vremii. O prevestire a trecerii de la adânca interiorizare psihologică a picturii medievale spre o lume în care încep să fie apreciate şi formele frumoase în ele însele, ca o bucurie a ochiului.

Schimbarea de unghi, deocamdată discretă, introdusă de Gavril ieromonahul la Bălineşti, va da în două decenii rezultate bogate. Proiectate la mari dimensiuni, registrele Patimilor de la Sf. Nicolae-Dorohoi (1522-25), Dobrovăț (1529), Sf. Gheorghe-Hârlău (1530) şi Sf. Gheorghe-Suceava (1534) se desfăşoară ca o vastă succesiune de forme ample şi generos distribuite. Ordinea şi ritmul sunt remarcabile şi asigură continuitatea optică a marilor episoade, însă ochiul e atras mereu de cele mai variate detalii, puse bine în vedere: o sabie cu montură prețioasă, harnaşamentul luxos al unui cal, cu valtrapuri lucrate cu aur, şiragurile de perle ale unui veşmânt bogat, o mână frumoasă şi frumos expusă, frumusețea de efeb a

unui tânăr militar din garda lui Pilat, grația de paj de curte a altuia, ici un portic elegant, dincolo o vastă boltă pe suple coloane, în altă parte, la etajul unei clădiri, o lojă în care se agită un grup de oameni etc. Puternicul sentiment dramatic al Patimilor din vremea lui Ştefan a dispărut, dizolvat în aspectele multiple ale unui grandios epos, ce înconjoară pereții naosului ca un sul de 2 metri înălțime. Această trecere de pe dramatic pe epic e însăşi trecerea care începe să se opereze în spiritualitatea moldovenească de la ev mediu spre modern. A vedea în Patimile lui Hristos mai mult o poveste minunată decât durerea şi drama Fiului omului e în modul cel mai evident un semn de laicizare sau, mai exact, reflexul laicizării lente dar ireversibile a însăşi societății moldoveneşti. Iar această laicizare era la rândul ei urmarea firească a dezvoltării oraşelor şi, odată cu aceasta, a dezvoltării conştiinței de sine a individului. E un proces vast care va duce cu timpul, mult mai târziu, e adevărat, dar ireversibil, la o totală schimbare de optică, adică la dizolvarea teocentrismului medieval şi înlocuirea lui cu antropocentrismul lumii moderne.

Deocamdată ne aflăm la începuturi, însă e semnificativ să constatăm că dacă cel mai mare pictor din vremea lui Ştefan cel Mare era un cleric – Gavril ieromonahul – care la Bălineşti îşi scria umil şi minuscul numele (de numai 2 mm), la picioarele lui Iisus pe tron, ca să nu-l vadă decât Dumnezeu, exponenții oraşelor – laicii – ca „Ştefan Zugravul", cum este numit în uricul din 1425 dat de Alexandru cel Bun, îşi pusese semnătura de 3,5 cm! chiar în altarul bisericii din Densuş, la vedere. Ca el şi zugravii laici din vremea lui Rareş: Toma, care a pictat la

Homor, – „curtean" al domnului cum singur se intitulează – şi care, semeţ, proceda într-adevăr ca un curtean, înfăţişându-se călare pe faţadele monumentului şi aruncând cu lancia în turci. Mai „modest" Dragoş Coman se mulţumea cu o mare inscripţie pusă la vedere din care să afle toţi cine a creat capodopera de la Arbure.

Dar şi viziunea epică nu a reprezentat decât o fază în evoluţia registrului Patimilor, şi după ea a urmat o scădere rapidă şi generală a interesului pentru acest registru, scădere ce a dus inevitabil şi la o "dezumflare" a formelor. Mai întâi în dimensiuni, ca la Homor, unde organizarea compoziţională şi ritmul formelor se menţine la înălţime. Mai apoi însă şi în structura compoziţională, în care se strecoară neproporţionarea, aritmia şi o anumită neglijenţă, ca la Sf. Dumitru-Suceava sau Baia. Dar chiar şi acolo unde formele continuă să rămână ample, la Moldoviţa, e semnificativ că ele par "goale" pentru că pictorul nu mai trăia ceea ce făcea, amploarea nemaifiind pentru el decât o rutină, un reflex mecanic moştenit.

Interesul cel mai scăzut pentru alcătuirea compoziţională a frizei Patimilor, care echivalează de fapt cu un cras dezinteres, e atins la Arbure, adică tocmai acolo unde şi dimensiunile acestei frize sunt, aşa cum am văzut, cele mai mici. De altfel – şi acesta este încă un semnal – friza de la Arbure e ultima, în monumentele ulterioare registrul Patimilor revenind la scene compartimentate, scene în care însă viziunea compoziţională nu mai e, desigur, dramatică precum în secolul XV şi nici epică, ci miniaturală. Cu prilejul măsurătorilor relatate mai sus, am constatat la Arbure, aşa cum am arătat, odată cu drastica

pierdere în înălţime, şi o dereglare în modul de a proiecta registrul Patimilor, care în altar e sensibil mai mic decât în naos. Este o dereglare în proporţii care se manifestă şi în interiorul registrului cu toată puterea, provocând grave aritmii şi sincopând fluxul odinioară constant al formelor cu episoade când prea mari când prea mici, când lucrate cu atenţie, când expediate cu neglijenţă şi plasate ilogic, pe suprafeţe murale nepotrivite. După o compoziţie onorabilă cum ar fi Mituirea lui Iuda de către arhierei; Iuda spânzurat apare mic şi grotesc chiar pe colţul de nord-est al naosului. Dar exemplul cel mai elocvent e Plângerea. În loc să fie plasată în lărgime, după cum o cerea structura ei compoziţională desfăşurată orizontal, ea e înghesuită pe verticală, pe o aripă a glafului ferestrei de nord, şi inclusă într-un spaţiu de 1,25 înălţime şi de numai 60 cm lăţime, cât are piatra pe care e întins corpul lui Iisus. E o realizare meschină, ratată şi estetic şi psihologic. **Exact acelaşi procedeu şi exact aceeaşi plasare a scenei** în glaful ferestrei de nord o întâlnim şi la biserica din Arbure, **fenomen unic în istoria picturii moldoveneşti,** fenomen ce arată că cele două biserici au fost pictate foarte aproape în timp una de alta. Şi când ne gândim că la Arbure cel care a acceptat asemenea compoziţii şi care de fapt a proiectat întregul registru al Patimilor, ca unul ce conducea echipa de zugravi şi-i dirija activitatea, e acelaşi Dragoş Coman care a realizat capodopera de armonie şi proporţii în pronaos sau pe faţadele monumentului!

Aceasta fiind curba lung ascendentă şi apoi brusc descendentă a registrului Patimilor în pictura moldovenească, până la dezintegrarea şi dispariţia

sistemului în friză, se pune întrebarea: în ce moment al acestei curbe se plasează friza de la Părhăuți? Modul aritmic în care se desfăşoară numita friză, cu disproporţii flagrante între episoade şi personaje (Iisus, de pildă, măsoară 0,69 m. în Rugăciunea de pe munte, 1,05 m. înaintea arhiereilor şi 0,96 m. în Drumul spre Golgota), şi cu un flux inconstant de forme, când sunt foarte aerate, când înghesuite şi înmărunțite, arată clar unde trebuie pus registrul Patimilor de la Părhăuți: nici în 1522 sau curând după aceea, în compania magnificei frize de la Sf. Nicolae-Dorohoi, ci în imediata apropiere a frizei de la Arbure, adică în perioada finală de dezintegrare a sistemului în friză. Pe lângă deficiențele stilistice mai sus amintite, un indiciu limpede al dezintegrării constă în aceea că zugravul a eliminat din registrul de la Părhăuți unul din episoadele cele mai reprezentative ale frizei moldoveneşti a Patimilor, introdus încă de Gavril ieromonahul la Bălineşti şi speculat apoi ca unul din punctele de specială atracție a eposului Patimilor: grupul călăreților din Drumul spre Golgota, cu Pilat în frunte. Dar întorcându-ne la cerințele de stil şi proporționare de care pomeneam, e suficient să spunem că cele mai flagrante din toate ni se înfățişează, întocmai ca la Arbure, în scena Plângerii. Plasată tot pe verticală în loc de orizontală şi ocupând un spațiu înalt de 1,46 m. şi lat de numai 0,70 m, această compoziție înghesuită în glaful ferestrei de nord a naosului e cea mai slabă din câte s-au realizat vreodată în frizele moldoveneşti ale Patimilor, cu excepția celei de la Arbure, cu care seamănă izbitor şi ca tratare interioară şi ca mod de amplasare pe perete, dar care e încă mai deficitară, atingând un nivel atât de jos, încât după ea nu putea urma decât dispariția frizei ca mod

de decorare monumentală a naosului. Ținând seama, pe de altă parte, că aritmia şi disproporțiile fluxului compozițional sunt în general mult mai avansate la Părhăuți decât în toate celelalte frize moldoveneşti, cu excepția Arburei care, şi din acest unghi de vedere global, atinge limita extremă, urmează că friza Patimilor şi, odată cu ea, întreaga pictură de la Părhăuți trebuie plasată între Moldovița şi Arbure, adică după 1537 şi înainte de 1541. Asupra restrângerii acestui interval la numai anii 1539-40 ne vom concentra mai târziu, aici interesându-ne numai criteriile de stil şi iconografie, iar restrângerea respectivă e o chestiune de istorie politică.

Argumentul pronaosului.

Decorația pronaosului de la Părhăuți e compusă din **Imnul Acatist**, care ocupă cea mai mare parte a suprafețelor celor patru pereți ca temă dominantă din sinoadele ecumenice, împinse spre părțile superioare ale timpanelor şi din şirul de sfinți în picioare – majoritatea martire – ce înconjură încăperea în partea de jos a pereților. Imnul Acatist este, după cum se ştie, o temă clasică a picturii exterioare din vremea lui Rareş şi care apare aici, în mod excepțional, în interiorul bisericii. Din multele reprezentări ale Acatistului ce au fost zugrăvite în acea vreme în Moldova se mai păstrează încă, în întregime sau parțial, opt – ceea ce este totuşi considerabil – şi anume la: Probota (1532), Sf. Gheorghe-Suceava (1534), Homor (1535), Sf. Dumitru-Suceava (1536), Moldovița (1537), Baia (1537), Arbure (1541), şi, evident, Părhăuți, al cărui Acatist urmează să-l datăm.

O observaţie de ansamblu pe care trebuie s-o facem de la început este că reprezentările Acatistelor moldoveneşti n-au stat pe loc, copiate servil şi imuabil de la un monument la altul, ci au evoluat. Unele din scenele care le compun s-au transformat din punct de vedere compoziţional şi mai ales iconografic, altele noi le-au înlocuit pe unele mai vechi, altele în sfârşit şi-au schimbat locul, deplasându-se pe vastul ecran pe care-l constituie marea temă a Acatistului în alte regiuni decât în cele unde apăruseră la început. Dar ca în toate celelalte aspecte şi domenii ale artei moldoveneşti din perioada clasică, aceste transformări nu s-au petrecut la întâmplare, ci cu o remarcabilă consecvenţă de la monument la monument, fiecare zugrav venind cu inovaţiile sale exact pe urmele celui precedent. Aceasta pune în lumină o trăsătură caracteristică a culturii medievale moldoveneşti, precum şi a spiritualităţii moldoveneşti în genere: **legătura foarte puternică cu tradiţia**, cu ceea ce au făcut înaintaşii; legătură care însă nu s-a transformat niciodată într-o piedică în calea înnoirilor, adică într-un factor retrograd, ci dimpotrivă într-o puternică bază de lansare spre viitor. De aici şi organicitatea deosebită a culturii moldoveneşti, spiritul ei de continuitate, fie că vorbim de pictura murală din secolele XV-XVI, fie că vorbim de arhitectură, fie că ne gândim la cronicile moldoveneşti de la începuturi până la Neculce, cronici care au crescut una din alta ca trunchiul unui copac viguros, cu rădăcinile adânc înfipte în secolul XV, şi cu bogata-i coroană fremătând în vânturile potrivnice din secolul XVIII. Revenind însă la preocuparea noastră: tocmai organicitatea evoluţiei Acatistelor moldoveneşti permite stabilirea cu exactitate a intervalului

de timp în care a fost executat Acatistul de la Părhăuţi. Nu e nevoie, firește, pentru aceasta să întreprindem o exhaustivă şi fastidioasă analiză comparativă a tuturor scenelor, ci numai să punctăm evoluţia câtorva din elementele cele mai semnificative.

Să începem cu începutul şi să observăm structura compoziţională a primei din cele patru scene ce ilustrează cele patru momente consecutive ale **Bunei Vestiri**, şi cu care debutează orice reprezentare a Acatistului. De la Probota şi până la Moldoviţa (însă fără Baia, căci acolo începutul Acatistului a dispărut) îngerul vestitor e înfăţişat în stânga scenei, în picioare, în momentul imediat ulterior "aterizării", faţă în faţă cu Fecioara şi, desigur, de aceiaşi înălţime cu aceasta. Dimpotrivă, la Arbure (1541) prototipul folosit e complet altul: îngerul nu se mai află în picioare, în stânga, ci, redus la mici dimensiuni, îşi face apariţia în zbor, venind parcă din depărtări şi intrând în spaţiul compoziţiei prin locul opus: colţul din dreapta sus (**Fig.18**). Este exact cazul scenei de la Părhăuţi şi deci o primă dovadă că Acatistul de aici nu este anterior Moldoviţei, adică anului 1537, ci ulterior.

Alt exemplu: până la Moldoviţa (inclusiv Baia, unde această parte din Acatist se păstrează bine), scena **Răstignirii** e prezentată simplu şi simbolic: Hristos pe cruce şi Fecioara şi Ioan Botezătorul în picioare, de o parte şi de alta, plângându-l. La Moldoviţa regia se complică: în faţa crucii apare, dinspre dreapta, Pilat călare urmat de o gardă, iar dinspre stânga – Iisus, pe jos, tras spre cruce de un ostaş. Este exact ceea ce vedem la Arbure şi, de asemenea, la Părhăuţi. E a doua dovadă că Acatistul de aici e ulterior celui de la Moldoviţa.

Al treilea exemplu: la Moldovița apare o compoziție inexistentă în Acatistele anterioare: **Iisus își duce ucenicii spre un copac** în al cărui frunziș se vede o carte deschisă. Aceeași compoziție apare și la Arbure (**Fig.19**) și, de asemenea, la Părhăuți. Încă o dovadă deci, a treia, că Acatistul de la Părhăuți a fost realizat după cel de la Moldovița.

La fel de concludent e, în sfârșit, exemplul pe care-l oferă scena **Exaltării** icoanei **Odighitriei** (Maica Domnului Îndrumătoarea). Până la Moldovița inclusiv, un personaj central, înălțat pe un podium, susține un port-drapel înalt, vertical, cu icoana Odighitriei în vârf, icoană în care Iisus copil, înfățișat frontal în brațele Fecioarei, binecuvântează cu dreapta, indicând "drumul" de unde și numele icoanei. De o parte și de alta două grupuri de ierarhi și apostoli ori diaconi venerează icoana și o cădelnițează. Totul se petrece în fața zidului de incintă al unui oraș: Țarigradul – alias Suceava. Până la Moldovița, adică la Probota, Sf. Gheorghe-Suceava, Homor și Sf. Dumitru-Suceava, acest zid e simplu și drept, cu două mici edicule laterale (**Fig.20**). La Moldovița începe a se complica: devine un pentagon care sugerează interiorul orașului (**Fig.21**). La Arbure apare o a treia formulă: pentagonul e astfel redus încât să formeze la capete câte o lojă rotundă în care apar, în cea din stânga monarhul și soția sa iar în cea din dreapta doi înalți ierarhi. În schimb lucrul se simplifică în partea de jos a compoziției: în locul celor două grupuri laterale de ierarhi apar numai doi diaconi care cădelnițează de o parte și de alta a purtătorului de icoană (**Fig.22**). Este exact formula iconografică a

scenei de la Părhăuți, care ne arată că ne aflăm în fața unei picturi net ulterioare Moldoviței.

Dar am vorbit mai sus și de deplasarea unor scene în interiorul Acatistului. Printre alte exemple cel mai semnificativ și perfect suficient pentru demonstrație este tocmai cel al compoziției pe care am analizat-o acum: Exaltarea Odighitriei. Se știe că Acatistul – acest imn de glorie închinat Fecioarei ca născătoare de Dumnezeu, e format din două cicluri distincte: primele 12 strofe privesc latura istorică propriu-zisă, de la Buna Vestire până la Fuga în Egipt. Se înțelege de la sine că în acest ciclu istoric inversiunile sau înlocuirile de scene nu puteau fi decât minime, cu toată dorința pictorilor de a se urma unul pe altul fără a se copia servil. Dimpotrivă, ultimele 12 strofe constituie ciclul simbolic, de venerare și glorificare a Maicii Domnului și a întrupării verbului. Aici libertatea de mișcare era evident mult mai mare atât pentru inovațiile pictorului cât și pentru scopurile urmărite de ctitor. Căci Acatistul, compus în secolul VI de vestitul poet și melod bizantin Romanos este de fapt o invocare prin glorificare a Fecioarei, adică o rugăciune și ctitorii care porunceau transpunerea ei în pictura bisericilor lor puteau cere cele mai diverse lucruri prin această rugăciune. Am arătat de pildă că zugrăvind la capătul Acatistului o imensă imagine a Constantinopolului victorios împotriva asediatorilor persani din anul 626, dar actualizând-o prin înlocuirea persanilor cu turcii și prin introducerea tunurilor, zugravii lui Rareș au transformat întregul Acatist, potrivit nevoilor domnului, într-o rugăciune românească de război, rugăciune prin care Rareș și poporul Moldovei cereau Fecioarei și lui Hristos

victoria împotriva turcilor. Şi e interesant de constatat că scena cea mai dinamică în deplasarea ei în interiorul Acatistului a fost tocmai Exaltarea icoanei Odighitriei, icoană purtată procesional şi în scena Asediului, şi prin a cărei intervenţie se aştepta împlinirea lucrului cerut în rugăciune. Căci oraşul reprezentat în această scenă nu era decât reducţia simbolică a vastului oraş înfăţişat în Asediu: Constantinopolul alias Suceava. Şi astfel, dacă în ansamblurile din anii de început ai picturii exterioare: Probota – 1532, Sf. Gheorghe-Suceava – 1534, Homor – 1535, Exaltarea Odoghitriei se afla pe la mijlocul Acatistului, ocupând locurile 18 sau 17, la Sf. Dumitru-Suceava – 1536 şi Moldoviţa – 1537 ea e mutată spre sfârşit şi plasată penultima, ultima scenă fiind o glorificare teofanică a Fecioarei şi ilustrând ultima strofă, apoteotică a Acatistului: „De toţi cântată Maica Domnului". În sfârşit, la Baia, zugrăvită tot în 1537, Exaltarea Odoghitriei trece chiar pe locul ultim pentru a ilustra ea însăşi strofa de apoteoză pe care am citat-o mai sus. Drumul parcurs de icoana salvatoare a Odighitriei e semnificativ. El arată că atât gândirea celor care au poruncit zugrăvirea Acatistului pe faţadele bisericilor cât şi cea a zugravilor înşişi nu a stat pe loc. Din an în an s-au străduit cu toţii să adecveze cât mai exact cu putinţă rugăciunea Acatistului scopului propus. Şi ca urmare Exaltarea Odighitriei a fost luată din poziţiile 18 sau 17 unde, pierdută printre atâtea alte scene, îşi pierdea mult şi din importanţă şi din semnificaţie, şi mutată spre finele Acatistului până a ajuns în poziţia ultimă. În această poziţie a putut cumula, din punctul de vedere al conţinutului de idei, cele două funcţii supreme: de identificare a sa cu strofa finală, de maximală apoteozare a

Fecioarei ("De toţi cântată Maica Domnului"), şi de introducerea directă, optică şi deci psihologică, în compoziţia imediat următoare: uriaşa imagine a Asediului Constantinopolului-Sucevei.

Această rezolvare iconografică-ideologică a Acatistului fiind în modul cel mai vădit optima, nu e de mirare că întocmai aşa o vom întâlni reluată de Dragoş Coman în 1541 la Arbure. Mai mult: pentru a fixa "poanta" cu şi mai mare precizie şi forţă de şoc optic, zugravul de la Arbure a procedat în aşa fel încât Exaltarea Odighitriei să cadă exact deasupra centrului imaginii Asediului (**Fig.23**), imagine asupra căreia zugravul centra astfel, ca într-un focus, întreaga semnificaţie a rugăciunii Acatistului.

Venind acum la Acatistul de la Părhăuţi, constatăm că Exaltarea Odighitriei ocupă exact acelaşi loc, constituind punctul terminus al Acatistului şi ilustrând legenda limpede scrisă în partea de sus a compoziţiei „De toţi cinstită Maica Domnului". Iată dar şi pe această cale dovada că Acatistul de la Părhăuţi a fost executat ulterior anului 1537, adică în cazul de faţă, ulterior Acatistului de la Baia. Iată, totodată, o confirmare de ordin ideologic a datării la care ajunsesem mai sus pe criterii de stil şi iconografie.

În cele de mai sus am demonstrat că, luate separat şi studiate din punct de vedere stilistic şi iconografic, atât decoraţia naosul cât şi cea pronaosului arată că ansamblul de pictură de la Părhăuţi n-a fost executat în 1522 sau curând după acest an, ci abia după 1537, anul zugrăvirii ansamblurilor de la Moldoviţa şi Baia. Aceasta cu privire la termenul post quem. Cât despre

termenul ante quem, pe acesta l-am stabilit pe temeiul registrului Patimilor, din naos, registru pe care l-am dovedit ca anterior celui de la Arbure, realizat în 1541. Acelaşi termen l-am putea stabili şi prin studiul comparat al Acatistelor de la Părhăuţi şi Arbure, însă mai fastidios şi intrând în mult mai multe detalii decât am făcut-o pentru găsirea termenului post quem. Căci dovedirea faptului că Acatistul de la Părhăuţi e anterior celui de la Arbure e o treabă de amănunte infime, care ar lungi inutil expunerea şi ar fi şi oţioasă de vreme ce pentru acelaşi scop dispunem, aşa cum am arătat undeva mai sus, de argumentul de istorie politică, argument care, restrângând şi mai mult intervalul determinat pe criterii de stil şi iconografie: 1538-1540, arată că biserica din Părhăuţi n-a putut fi zugrăvită decât în 1539-1540.

Într-adevăr: din cauza intenselor pregătiri militare, într-o atmosferă de paroxism şi de iminenţă a uriaşei invazii turceşti, pe care Rareş a refuzat s-o preîntâmpine printr-un act de supunere faţă de Soliman, şi care s-a şi dezlănţuit în August, vara anului 1538 a reprezentat în Moldova un timp interzis oricăror iniţiative artistice majore, de felul ridicării sau zugrăvirii de biserici. Pe de altă parte, în Februarie 1541, când Rareş revenea pe tronul Moldovei, Gavril Trotuşanu a fost ucis din ordinul domnului ca trădător. Singurul interval în care ctitorul de la Părhăuţi şi-a putut zugrăvi biserica sunt deci cei doi ani indicaţi mai sus. Aceşti doi ani reprezintă perioada de apogeu din întreaga viaţă politică a lui Trotuşanu. Căci după înfrângerea şi fuga lui Rareş, în Septembrie 1538, Trotuşanu ajunsese din nou mare logofăt, ca pe vremea minoratului lui Ştefăniţă şi, odată cu aceasta, stăpân atotputernic în Moldova şi "omul

tare" al echipei de mari boieri trădători, care acuma conduceau Ţara. Ştefan Lăcustă, pe care turcii l-au adus pe tron în locul lui Rareş, trebuia să fie totodată şi unealta boierilor trădători. În clipa în care, după mai bine de doi ani de tovărăşie, li s-a părut că nu e suficient de ascultător, Trotuşanu şi "coechipierii" săi l-au suprimat şi au ales pe altul mai "vrednic". Dar asupra acestora vom mai reveni.

Deocamdată, să schimbăm cursul ideilor şi să privim datarea picturilor de la Părhăuţi din alt punct de vedere. Să presupunem că, din punct de vedere stilistic şi iconografic, nu am fi împins argumentaţia până la ultimele ei consecinţe, adică până la stabilirea intervalului 1537-1541 şi ne-am fi mulţumit să constatăm doar că frescele de la Părhăuţi nu pot data din anii construirii bisericii – 1522 – din cauza incompatibilităţii lor stilistice cu cele de la Sf. Nicolae-Dorohoi, realizate între 1522 şi 1525. Or chiar şi numai această constatare ar fi fost suficientă pentru a fixa automat, fără a mai privi la picturi, ca dată a zugrăvirii bisericii anii 1539/1540. Căci dacă, datorită împrejurărilor pe care le-am relatat mai sus, între 1524 şi 1531 Trotuşanu nu şi-a <u>putut</u> decora biserica, între 1531 şi 1537 el n-a <u>vrut</u> s-o decoreze. Căci dacă ar fi vrut, el ar fi <u>trebuit</u> s-o zugrăvească şi pe dinafară, iar faptul că nu a făcut-o arată prin el însuşi că Trotuşanu nu şi-a pictat biserica în anii de domnie ai lui Rareş ci <u>după</u> răsturnarea domnului în 1538. Nu ne îndoim că cei care au urmărit cu atenţie studiile noastre asupra originii şi semnificaţiei

ideologice a picturii exterioare moldoveneşti[29] vor sesiza imediat argumentul. Într-adevăr: în acele studii am arătat că, în vreme ce pictura interioară şi-a păstrat şi în vremea lui Rareş, ca peste tot în evul mediu, în mod dominant o finalitate metafizică: salvarea sufletelor credincioşilor după moarte, pictura exterioară a fost concepută ca o rugăciune pentru salvarea trupului Moldovei şi pentru apărarea poporului atât împotriva duşmanilor dinafară, şi în primul rând turcii, cât şi a celor dinăuntru, printre care şi marii feudali, apăsători ai poporului de jos, din care se trăgea însuşi Rareş după mamă. Dacă pictura interioară rămânea, fundamental, o treabă a bisericii în care monarhul putea interveni cu accente, teme sau aranjamente iconografice care să reflecte şi preocupările sale politice, pictura exterioară, iniţiată din voinţa lui Rareş, a reprezentat un **program politic de stat în veşmânt religios**, singurul posibil în evul mediu. Din momentul apariţiei sale, pe faţadele bisericii curţii domneşti din Hârlău – reşedinţa favorită a lui Rareş tocmai pentru că mama sa era din acel oraş – acest program politic a devenit parte integrantă şi obligatorie a oricărui ansamblu pictural pe care cineva, indiferent cine, ar fi vrut să-l realizeze. A picta o biserică numai la interior, fără programul politic al faţadelor, echivala cu o atitudine antistatală. Trotuşanu însă, convins că marii feudali reprezintă cu adevărat ţara, şi nu domnul şi nici poporul de

[29] SORIN ULEA, *Originea şi semnificaţia ideologică a picturii exterioare moldoveneşti I-II*, în SCIA, Seria Artă plastică, X, 1963, 1, p. 57-93 şi 19, 1972, 1, p. 37-54; *La peinture extérieure moldave: où, quand et comment est-elle apparue*, în Revue Roumaine d'Histoire, XXIII, 1984. 4, p. 285-311.

jos, al oraşelor şi satelor, a rămas un duşman neînduplecat al monarhiei autoritare şi centralizatoare. Complotul împotriva "tiranului" Ştefăniţă, care se soldase cu decapitarea lui Arbure şi cu arestarea sa, departe de a-i schimba mentalitatea, l-a făcut să-şi schimbe numai tactica. A devenit mai abil şi mai suplu. S-a arătat preaplecat lui Rareş – şi acesta l-a repus în drepturi (fără a-l mai face însă şeful sfatului!) din raţiuni politice, fiind vorba de o personalitate puternică şi influentă asupra marii boierimi – dar a continuat să comploteze cu marii boieri, cu turcii şi cu polonii împotriva noului "tiran", a adunat răbdător şi constant norii asupra acestuia şi nu s-a lăsat până când nu l-a văzut răsturnat. Cu asemenea orientare politică, ascunsă dar fermă, e limpede că programul politic, la fel de ferm, pe care-l proclama pictura exterioară, venea împotriva intereselor şi convingerilor sale cele mai adânci. Iată de ce simpla lipsă a picturii exterioare de pe faţadele bisericii sale din Părhăuţi e suficientă pentru a arăta că bogatul Trotuşanu nu şi-a zugrăvit ctitoria în anii domniei lui Rareş, preferând să aştepte vremuri mai prielnice. Aceste vremuri au sosit atunci când, Rareş căzut şi fugit în Ardeal, Trotuşanu ajuns din nou mare logofăt, ca pe timpul minoratului lui Ştefăniţă, şi stăpân efectiv pe ţară. Acum i-a venit şi lui rândul să-şi zugrăvească biserica, şi felul în care a zugrăvit-o arată cu limpezime de cristal atitudinea negativă a ctitorului faţă de domnul căzut şi faţă de programul de idei al picturii exterioare, aşa cum îl ceruse şi-l impusese acel domn.

Să examinăm mai de aproape pictura de la Părhăuţi pentru a-i înţelege mesajul. Ceea ce miră cel mai mult

şi dă de bănuit chiar de la început, este să întâlnim în interiorul acestei biserici o temă folosită în vremea lui Rareş exclusiv în decorarea faţadelor: **Imnul Acatist**. E un fapt ciudat în el însuşi şi privind mai bine, ne întărim impresia, căci observăm că acest Acatist e lipsit de clasica reprezentare a Asediului Constantinopolului–Sucevei, în locul Asediului apărând o amplă Deisis, realizată sub forma unei Rugăciuni a tuturor sfinţilor. E vădit aşadar că luând din pictura exterioară a bisericilor lui Rareş Imnul Acatist şi introducându-l în interiorul ctitoriei sale, Trotuşanu i-a schimbat totodată şi **cheia**, transformându-l dintr-o rugăciune războinică antiotomană, într-o altfel de rugăciune, a cărei finalitate rămâne s-o aflăm. Lipsa de spaţiu suficient pentru introducerea Asediului nu este în nici un caz un argument. Căci şi în pictura exterioară lungimea acestei compoziţii variază după posibilităţi, de la şapte metri la mai puţin de şase şi, dacă ar fi vrut, ctitorul ar fi putut introduce în pronaosul bisericii sale un Asediu de această dimensiune întocmai cum introdusese Ştefan cel Mare la Pătrăuţi vestita Cavalcadă a împăratului Constantin pe întreaga lăţime a peretelui de vest al pronaosului. În realitate, ctitorul n-a dorit să aibă decât o singură mare temă, care să domine întregul pronaos: Imnul Acatist, restul constituindu-l, aşa cum am mai arătat, obişnuitul şir de sfinţi în picioare care înconjoară încăperea jos, la înălţimea omului, şi sinoadele ecumenice, plasate sus, deasupra Acatistului, în timpanele pronaosului. Că aceasta a fost dorinţa expresă a ctitorului o dovedeşte peremptoriu marea risipă de spaţiu pe care au făcut-o zugravii cu Acatistul, proiectându-i scenele la dimensiuni enorme şi înghesuind din această

cauză sinoadele ecumenice de deasupra. Căci în vreme ce pe vastele suprafeţe murale exterioare de la Sf. Gheorghe-Suceava de pildă, suprafaţa pe care Acatistul atinge maximum de amploare, scenele din registrele înalte măsoară 1,30 x 1,50 m, la Părhăuţi multe scene ating 1,60 x 1,80 m, cele "mici" fiind de 0.90 x 1,60. Iar dacă ne gândim că la Homor scenele Acatistului sunt de numai 1,00 x 1,10 m. şi uneori chiar mai mici (0,65 x 0,85), înţelegem că Trotuşanu a făcut într-adevăr, în pronaosul bisericii sale o uimitoare risipă de spaţiu. Şi înţelegem la fel de bine că dacă n-ar fi făcut această risipă, pe pereţii pronaosului ar fi încăput nu numai Asediul Constantinopolului, ci şi Judecata de apoi sau măcar Vămile văzduhului sau chiar amândouă la proporţii mai reduse. Căci faţada de vest de la Pătrăuţi, de pildă, pe care e zugrăvită Judecata, măsoară mai puţin de şapte metri lăţime, adică abia puţin mai mult decât peretele de vest al pronaosului de la Părhăuţi. Dar în Judecată figurau, ca principali eroi negativi, turcii, iar scopul lui Trotuşanu nu fusese să lupte cu Rareş contra turcilor, ci împreună cu turcii contra lui Rareş. Căci turcii şi nu Rareş puteau asigura lui Trotuşanu şi "coechipierilor" săi masiva sporire a privilegiilor şi imunităţilor prin apăsarea nemiloasă a poporului pe care Rareş îl ocrotise şi-l apărase, cum observa un ambasador al Poloniei "de abuzurile celor puternici". Cât despre Vămile văzduhului, ele conţineau critici directe tocmai a abuzurilor marilor feudali, şi prezenţa lor în biserica Trotuşanului nici nu era de gândit.

Dar această „dezamorsare" a Acatistului, cu scoaterea "focosului" antiotoman care era Asediul, este numai o latură a picturii de la Părhăuţi, numai un aspect al

preocupărilor ctitorului, imprimate în structura iconografică a acestei picturi. Latura în mod vădit cea mai importantă o constituie rugăciunea, ilustrată în ampla **Rugăciune a tuturor sfinţilor**, cu care se încheie Acatistul de la Părhăuţi şi care a înlocuit Asediul. Această rugăciune, în care se vede sus, într-o glorie rotundă, Iisus Emanoil, căruia i se roagă, de o parte şi de alta, Fecioara şi Ioan Botezătorul urmaţi de îngeri şi, dedesubt, de către toţi sfinţii panteonului ortodox, aşezaţi în grupe şi pe cinuri, e plasată deasupra uşii de intrare din pronaos în naos. S-ar putea spune că este o imagine a hramului bisericii din Părhăuţi, închinată, aşa cum arată pisania, „tuturor sfinţilor care au strălucit în această lume" şi că era normal să figureze în locul obişnuit al icoanei de hram, adică tocmai deasupra uşii dintre pronaos şi naos. Şi este evident aşa. Însă nu numai aşa, întrucât întreaga reprezentare a Acatistului a fost astfel regizată pe pereţii pronaosului, încât toate cele 24 de scene care o compun să "meargă" în direcţia icoanei de hram, iar ultima scenă, a 24-a, să ajungă exact lângă dânsa. În acest chip Rugăciunea tuturor sfinţilor a fost adusă să cumuleze două semnificaţii: aceea de icoană de hram şi aceea de cheie a Imnului Acatist. Căci dacă ctitorul nu ar fi urmărit să dea Acatistului o asemenea cheie, el ar fi trebuit să imprime celor 24 de scene alt curs optic, un curs în care ciclul Acatistului să nu ajungă cu ultima-i scenă exact lângă imaginea hramului, ci în oricare altă parte a pronaosului. Faptul că dintr-o multitudine de soluţii posibile ctitorul a ales-o tocmai pe aceasta, îi demonstrează clar intenţia, făcând imposibilă orice altă interpretare.

De altminteri, accentul special pe care ctitorul l-a pus pe ideea de rugăciune e confirmat şi întărit şi de faptul

că, în loc să se mulţumească cu imaginea Rugăciunii din pronaos, el a simţit nevoia să adauge încă o Rugăciune în pridvor, deasupra uşii de intrare în pronaos. De mari dimensiuni (3,00 m x 1,35 m), această compoziţie domină privirea celui care intră în biserica logofătului ca un memento, şi tocmai în vederea şocului optic e aerată şi redusă la schema clasică: Iisus pe tron, căruia i se roagă de o parte şi de alta Fecioara şi Ioan Botezătorul urmaţi de câte un arhanghel.

Care este finalitatea Rugăciunii pe care ctitorul o punea cu atâta accent deasupra intrării în biserică şi din care făcea cheia întregii decoraţii a pronaosului? Răspunsul ni-l dă tabloul votiv (**Fig. 8**) din naos. Întrucât biserica din Părhăuţi era dedicată "tuturor sfinţilor" era firesc ca Trotuşanu să aibă latitudinea de a-şi alege ca intercesor care să-l recomande lui Iisus pe tron indiferent ce sfânt din panteonul ortodox, în funcţie de preferinţele sale. Ar fi putut alege, de pildă, pe Nicolae, cel "grabnic ajutător", extrem de popular în evul mediu moldovenesc şi a cărui Viaţă, l-a atras în aşa măsură pe ctitor, încât a decorat cu dânsa, de jur împrejur bolta şi pereţii pridvorului (cu excepţia porţiunii ocupată de Rugăciune). Ctitorul însă a introdus doi intercesori în loc de unul, iar aceştia doi sunt tot Maica Domnului şi Ioan Botezătorul. El **a transformat** deci **până şi tabloul votiv într-o Rugăciune**. Însă şi mai semnificativ este modul în care a dispus Trotuşanu organizarea acestei teme. În loc ca cei doi intercesori să stea de o parte şi de alta a tronului lui Hristos, în partea dreaptă a tabloului votiv, ei se află, în stânga, cu Trotuşanu prăbuşit în genunchi între ei şi adus în acest chip înaintea tronului. E un **procedeu unic în istoria picturii de tradiţie**

bizantină, şi de un efect dramatic indiscutabil, sporit încă de amănuntul că Fecioara îl ţine pe ctitor de mâna dreaptă, trăgându-l în sus (**Fig.9**) întocmai în felul în care, în iconografia Coborârii în Iad, Hristos îi trage din iad pe Adam şi Eva.

Tot în legătură cu modul particular în care a fost alcătuit tabloul votiv de la Părhăuţi, e de făcut şi altă observaţie importantă: din acest tablou lipseşte Ana, soţia lui Trotuşanu, precum şi Năstasea, dacă e exactă afirmaţia lui M. Costăchescu[30] că aceasta din urmă era fiica lor. Când Trotuşanu îşi terminase biserica, la 15 Iunie 1522, soţia sa Ana nu mai era în viaţă, căci murise încă din 2 Decembrie 1521. Dar faptul că operaţiile de construire ale bisericii se terminaseră atât de devreme în cursul anului 1522 sau, mai exact, chiar la începutul verii, arată că piatra de temelie fusese pusă încă din anul anterior: 1521. Cu alte cuvinte, piatra de temelie o pusese Trotuşanu împreună cu soţia sa – şi cu probabila lor fiică – şi asistaseră împreună şi la primele faze ale construirii monumentului. Iar în simbolica medievală punerea temeliei unei biserici constituia un moment mult mai important decât cel al terminării edificiului, pentru că reprezenta voinţa comună a ctitorilor de a sacrifica o parte din averea lor pentru a face cu ea o jertfă lui Dumnezeu. Aşa se explică şi de ce, deşi dispărută cu şase luni înainte de terminarea şi sfinţirea bisericii, Ana e pomenită totuşi alături de soţul ei (însă fără copii), în pisania de piatră a monumentului. Tot alături trebuia să stea ea, deci, şi în tabloul votiv. Căci protocolul tablourilor votive nu dispensa pe ctitorul picturii unei

[30]M. COSTĂCHESCU, *loc. cit.*

biserici să înfăţişeze şi pe ctitorul sau ctitorii edificiului, deoarece tocmai edificiul constituia baza gestului votiv, pictura fiind o podoabă în plus, o "înfrumuseţare". Şi într-adevăr am arătat cu prilejul altor datări că aşa procedase Ştefăniţă când a zugrăvit biserica din Dorohoi[31] a bunicului său Ştefan cel Mare, aşa procedase Rareş când zugrăvise biserica din Dobrovăţ[32] a tatălui său, precum şi biserica mitropolitană din Suceava[33], ridicată de fratele şi de nepotul său – Bogdan cel Orb şi Ştefăniţă – şi tot aşa procedase Ana Arbure când zugrăvise, în 1541, biserica lui Luca Arbure, ridicată în 1502[34] şi tot aşa a procedat Ieremia Movilă, în 1601, la Sucevita în al cărui tablou votiv sunt şi copiii care erau morţi când a fost pictată biserica[35]. Numai Trotuşanu e o excepţie. Se pune aşadar întrebarea care a putut fi cauza ce l-a determinat pe marele logofăt să comită o abatere atât de serioasă de la protocolul tablourilor votive moldoveneşti? Fără îndoială că o cauză foarte puternică, iar această cauză ni se revelează cu toată claritatea dacă urmărim modul cu totul special în care a cerut Trotuşanu să i se rezolve iconografic ideea rugăciunii. Repetarea de trei ori a temei Rugăciunii, cu imensa ei amplificare în pronaos şi cu dramatica ei centrare exclusiv pe persoana ctitorului în tabloul votiv arată că pentru Trotuşanu ideea de rugăciune era de fapt obsesie, privitoare la destinul său şi la poziţia sa strict personală în faţa divinităţii. Aşa se şi explică faptul

[31]SORIN ULEA, *Datarea ... Sf. Nicolae-Dorohoi,* p. 75.
[32]IDEM, *Datarea ansamblului de pictură de la Dobrovăţ,* în SCIA, 1961, p.485.
[33]IDEM, *Datarea ... Sf. Gheorghe din Suceava,* p. 226.
[34]Tot aici p.123
[35]Tot aici p.135, nota 3.

demn de atenţie că logofătul nu ţine într-o mână, potrivit tradiţiei, chivotul bisericii, el nemaipunându-şi în lumină ofranda sa, ci urmărind doar să aibă amândouă mâinile libere pentru rugăciune. În afară de aceasta, lipsa chivotului, care era simbolul material al edificiului fundat de el împreună cu soţia sa, îi dădea latitudinea să n-o mai includă în tablou nici pe aceasta, ceea ce a şi făcut.

Gândindu-ne la situaţia în adevăr specială în care se afla Trotuşanu în anii 1539-40, obsesia în care căzuse ne apare foarte firească şi ne face să înţelegem de ce a transformat el Imnul Acatist dintr-o rugăciune militară cu caracter naţional într-o rugăciune strict personală. Marele boier era o personalitate foarte puternică. Inflexibil în fond şi unilateral, dar abil şi retractil după împrejurări, el şi-a urmărit până la moarte, cu o consecvenţă maniacală scopul de a deveni, sub domnia nominală a unui monarh slab, adevăratul stăpân al ţării. Cât a fost tânăr, a fost sincer supus lui Ştefan, covârşit de personalitatea uriaşă a domnului, care-i acordase, pe deasupra, şi primele sale ranguri de boierie. În anii lui Bogdan cel Orb, monarh mai puţin atent cu treburile interne ale domniei şi care l-a şi pus în funcţia supremă de mare logofăt, ideea pe care o avea despre importanţa persoanei sale în stat e normal să fi crescut considerabil şi să-i fi schimbat optica. Iar când Bogdan a murit prematur şi logofătul a devenit pe faţă atotputernic din cauza minoratului lui Ştefăniţă, această optică a ajuns la paroxism. Iată de ce atunci când, în 1522, Ştefăniţă, devenit major, a luat brusc conducerea ţării în mâinile sale, cu un spirit autoritar ce-l amintea fără echivoc pe bunicul său, s-a creat o situaţie de criză. Atotputernic, cu mare experienţă politică şi neînţelegând să

"dea" ţara pe mâna unui copil, Trotuşanu s-a mişcat şi, împreună cu alţi mari feudali nemulţumiţi, a început complotul pentru înlăturarea lui Ştefăniţă. Uimitor de iute în mişcări, Ştefăniţă le-a luat-o însă înainte şi i-a tăiat capul lui Luca Arbure, portarul Sucevei, care fusese mai imprudent şi care-l luase pe semeţul domn cam prea "părinteşte". Iar când, peste câteva luni, complotul celor rămaşi s-a strâns şi mai tare în jurul său, sagacele tânăr l-a risipit cu totul. Şi în loc să fie el ucis şi înlocuit cu un om al boierilor, s-au văzut boierii cu capetele tăiate sau fugiţi peste graniţe. Doar Trotuşanu, prins şi el, s-a ales numai cu închisoarea pentru că schimbase, probabil, trufia pe umilinţă şi poate şi pe delaţiune. Cât timp a stat în închisoare e greu de spus pentru că lipsesc documentele. Poate că a stat tot timpul, până când lui Rareş, devenit între timp domn, i s-a făcut milă de dânsul şi, mai adăugându-se şi raţiuni politice, l-a readus în sfatul domnesc – fără a-l mai face însă logofăt ! – şi i-a reîntors şi moşiile, în 1531. Trotuşanu a intrat în sfat ca om al lui Rareş şi, pocăit în aparenţă, şi-a reluat neabătut direcţia interioară. De o temeritate extremă, el a lucrat pe faţă cu domnul şi în ascuns cu turcii şi polonii şi după 15 ani de la ratarea primului complot, şi-a văzut visul cu ochii: îndată după răsturnarea lui Rareş, în Septembrie 1539, a ajuns din nou mare logofăt şi "omul forte" al noului sfat domnesc. Împreună cu portarul de Suceava Mihul şi cu alţi capi ai complotului a aclamat cu bucurie ca domn al Moldovei pe un "oarecare Ştefan"[36], cum îl numeşte cronicarul Macarie,

[36] *Cronicile slavo-române din sec. XV-XVI*, publicate de ION BOGDAN. Ediţie revăzută şi completată de P. P. PANAITESCU, Ed. Academiei, 1959, p.102.

şi despre care ştia încă de mult că era omul pe care turcii îl doreau pe tronul ţării, adoptând, firește, față de noul domn alt ton decât față de Rareş şi venind înaintea sa cu tot soiul de pretenţii. Aflat într-o situaţie ingrată şi lipsit, nici vorbă, şi de cap politic, Ştefan Lăcustă n-a ştiut să navigheze şi să "armonizeze" abuzurile turceşti cu cele ale boierilor. De frica Porţii, Lăcustă a stricat până la urmă echilibrul de interese dorit de boieri, în favoarea turcilor. Nemulţumiţi, boierii n-au mai umblat pe departe, cu mari precauţii şi manevre întârzietoare, ca pe vremea lui Ştefăniţă, ci în Decembrie 1540, în frunte cu Mihu, paznicul cetăţii, şi cu Trotuşanu au pornit într-o noapte la palatul domnesc, au intrat şi l-au omorât pe Lăcustă în aşternut. În locul lui au ridicat pe loc un alt om mai "vrednic" în persoana unui "oarecare Alexandru, poreclit Cornea"[37], după cum îl numeşte acelaşi Macarie.

Expedienţa cu care au procedat cei doi "lei sălbatici şi lupi încruntaţi"[38], cum îi portretizează Ureche pe Mihu şi pe Trotuşanu, arată mâna sigură cu care aceşti oameni stăpâneau treburile interne ale ţării. Treburile externe însă se încurcaseră pentru ei, căci în ciuda premiului pus de turci pe capul său, Rareş scăpase, cu mari peripeţii, peste munţi în Transilvania şi se afla viu şi sănătos în cetatea sa de la Ciceiu. Trădătorii erau perfect conştienţi de situaţie şi ştiau că atâta vreme cât un om ca Rareş se afla în viaţă, ei erau sortiţi să trăiască cu groaza în sân. Ureche spune despre Lăcustă că "Ştefan Vodă domnind în Moldova, nu puţină grijă a avut ştiind pe vrăjmaşul său, pe Pătru Vodă

[37] *Ibidem.*
[38] GRIGORE URECHE, *Letopiseţul Ţării Moldovei,* Ediţia P. P. Panaitescu, Bucureşti, ESPLA, 1955, p. 150.

viu...Mai apoi, oblicind că şi dacă au mers la împăratul, iaste la cinste mare, acestea toate îi era ca o ghiaţă la inimă lui Ştefan Vodă."[39] Este exact starea de spirit în care trăiau şi boieri ca Trotuşanu şi Mihu şi ne putem uşor închipui ce au gândit când au aflat că omul pe care turcii îl fugăriseră ca să-l omoare cu doi ani în urmă, era acum primit cu "mare cinste"[40] de Soliman în persoană! Se mai adăuga la aceasta şi conştiinţa specific medievală a păcatului, a faptului că-l răsturnaseră de pe tron pe unsul lui Dumnezeu, şi că scăparea acestuia cu viaţă era un semn al Domnului.

Iată dar starea complexă de spirit în care s-a aflat în anii 1539-1540 puternicul Trotuşan. Cu o consecvenţă impresionantă şi înfruntând cele mai mari riscuri, îşi urmărise o viaţă întreagă ţinta, iar acum când o atinsese, departe de a-şi fi găsit liniştea, era răvăşit de grele spaime şi de conştiinţa unui destin definitiv sumbru. La fel de sumbru ca şi biserica lui din Părhăuţi, cu ferestre mici şi prea sus plasate, ce te fac să te simţi ca într-o temniţă din care ai mereu pornirea să ieşi afară la lumină. Interesantă corespondenţă între psihologia acestui om închis şi aspru şi spaţiul interior al oratoriului pe care şi-l construise! Întrebări fără răspuns îl chinuiau şi medievalul dintr-însul, profund credincios şi temător de pedeapsă, se prosterna acum patetic şi însingurat, înaintea tronului ceresc, cerând îndurare şi apărare împotriva omului de la care nu aştepta mila. Nu există, firește, documente care să relateze drama interioară a acestui mare boier, aşa cum o prezentăm noi acum, dar această dramă răsare cu o singulară forţă de sugestie din întreaga pictură a ctitoriei sale, şi în primul

[39] *Ibidem,* p. 149.
[40] *Ibidem.*

rând din **tabloul votiv care e unic** de felul său **din întreaga pictură a răsăritului ortodox.** Deşi era un mare pictor, ceea ce i-a cerut ctitorul l-a depăşit cu totul, rezultatul fiind o compoziţie uimitoare iconografic dar total ratată estetic şi care falsifică iconografia sacră a Rugăciunii (Deisis numită în Bizanţ). Căci, aşa cum am arătat mai sus, în loc să-l vedem pe Hristos în centru, cu Fecioara şi Ioan Botezătorul rugându-se de o parte şi de alta, vedem pe cei doi rugători plasaţi ambii la stânga şi pe Trotuşanu mic şi ghemuit în stânga jos şi „forţând" pe Fecioară să ţină cu mâna-i dreaptă mâna stângă a Trotuşanului!!! Era o incredibilă blasfemie pentru evul mediu, dar groaza morţii iminente l-a făcut pe Trotuşanu să-şi piardă mintea. Şi într-adevăr, în momentul în care Rareş a ajuns din nou pe tronul Moldovei, în Februarie 1541, marele logofăt a plătit cu capul.

PICTORUL IEŞEAN DRAGOŞ COMAN ŞI DATAREA ANSAMBLULUI DE PICTURĂ DE LA ARBURE

Biserica **ARBURE** şi **nu ARBORE** pentru că numele ctitorului este Arbure, aşa apare el în pisanie, în toate documentele vremii, precum şi la cronicari. A păstra greşeala înseamnă a falsifica istoria.

A dovedi când anume au fost realizate frescele de la Arbure e o chestiune simplă în datele ei esențiale. Însă unii, susținând o teză ce li s-a părut un truism, n-au crezut necesar s-o și demonstreze, iar alții susținând altă teză, au intrat pe făgașul unor complicații inextricabile. Nimeni nereușind să pună în picioare oul lui Columb s-a creat un cerc vicios, o învârtire în gol din care nu se poate ieși decât prin reluarea de la capăt a chestiunii și prin descâlcirea ei pas cu pas. Aceasta impune însă o operație prealabilă: degajarea terenului de tot ceea ce blochează vederea limpede a lucrurilor. Iar la asemenea rezultat nu se poate ajunge decât prin citarea exactă și comprehensivă a judecăților formulate până acum, astfel încât ceea ce au spus predecesorii noștri să nu fie prezentat prin filtrul nostru, care poate introduce nuanțe sau chiar elemente subiective, ci prin propriile lor cuvinte. Bineînțeles că nu ne vom încărca studiul cu scrieri inutile, cu o singură excepție pe care o vom motiva la locul cuvenit.

Constatând, în cunoscuta-i carte din 1903, că în cele două tablouri votive din biserica de la Arbure copiii ctitorului sunt de vârstă fragedă, slavistul și paleograful E. Kosak [1] a tras încheierea că ansamblul de pictură

[1] E. KOZAK, *Die Inschriften aus der Bukovina,* Viena, 1903, p. 7-8.

interioară şi exterioară a monumentului datează din vremea construirii sale (aus der Gründungszeit der Kirche), adică din preajma anului 1503. Argumentul, găsit fără replică, a fost reluat întocmai de W. Podlacha[2] în cartea sa despre pictura murală moldovenească din fosta Bucovină austriacă, apărută în 1912. Însă în 1924 bizantinistul V. Grecu[3] a venit cu un lucru neaşteptat: a publicat o inscripţie slavonă pictată la vedere cu litere mari de-o şchioapă şi albe, pe bolta glafului uşii dintre naos şi pronaos, dar pe care în mod curios nici meticulosul culegător de inscripţii Kozak şi nici istoricul de artă Podlacha, n-o semnalaseră. Din această inscripţie, destul de bine conservată la acea vreme şi coroborată şi cu o traducere românească mai veche, păstrată în "condica locală a bisericii", – V. Grecu citise, printre altele, următoarele cuvinte: „A pictat zugravul Dragoş, fiul popii Coman din Iaşi în anul 1541". V. Grecu a socotit de la sine înţeles că era vorba de autorul întregii decoraţii şi, fără alte explicaţii, a trecut ansamblul de la Arbure pe seama vremii lui Rareş în compania unor monumente foarte apropiate în timp ca de pildă Homor şi Moldoviţa.

G. Balş a privit însă inscripţia cu pricina cu unele rezerve, căutând un compromis raţional între concluzia totală a lui Grecu şi argumentul lui Kozak care i se părea de neînlăturat. Adâncind acest argument şi arătând că „în 1541

[2]W.PODLACHA, *Malowidla scienne w cerkwiach Bukowiny,* Lvov, 1912, p. 171.
[3] V. GRECU, *Eine Belagerung Konstantinopels in der rumänischen Kirchenmalerei,* în Byzantion, 1924, p. 282-283.

copiii lui Luca Arbure, dacă trăiau, trebuiau să fie cam de 40-50 de ani" Balş conchidea, în 1926, cu privire la pictura interioară, următoarele: „Este deci extrem de probabil că pictura cea dintâi este din vremea zidirii bisericii sau dintr-o vreme apropiată"[4]. Şi mai notând, în plus faţă de Kozak, că în tabloul votiv din naos apar cinci copii iar în cel din pronaos numai doi, autorului i se pare vădit că asemenea diferenţă indică un laps de timp şi adaugă precizarea că "lucrarea nu a fost făcută deodată sau că a fost parţial refăcută"[5]. Totodată Balş ţinea să facă o observaţie cu privire la soarta ulterioară a celor două tablouri: „La Arbure tot tabloul votiv e refăcut pe o altă tencuială, afară de sfinţi şi de Hristos (subl. S.U.), pe când la al doilea tablou ce se găseşte în chivotul din pronaos numai figurile sunt refăcute – afară de ale copiilor"[6]. Şi Balş explica: „S-ar crede că – la o năvălire – duşmanii au ţinut să scoată urmele care aduceau aminte de puternicii ţării şi că, odată furtuna trecută, s-a reparat stricăciunea"[7]. Şi revenind asupra întregii chestiuni în 1928, acelaşi Balş încerca să contureze şi partea de contribuţie a zugravului Dragoş

[4]G. BALŞ, *Bisericile lui Ştefan cel Mare,* Bucureşti, 1926, p. 117.
[5]*Loc. cit.*
[6]*Ibidem,* p. 262.
[7]*Ibidem,* p. 116-117. Şi Balş reia această idee la p. 262-263: "Presupun că – în urma unor năvăliri – cotropitorii au mutilat sau stricat aceste reprezentări, de fanatism religios sau de ură în contra duşmanului. Reparaţia nu s-a putut face – după tehnica frescului – decât scoţând complet partea stricată şi desfăcând-o cu tencuială cu tot." Atragem de pe acum atenţia asupra faptului că opiniile lui Balş aici relatate nu constituie punctul de plecare a unor teorii foarte speciale în istoriografia picturii moldoveneşti.

semnat în inscripția din 1541: „Cred că această inscripție se referă la o zugrăvire parțială a interiorului (care are de altminteri urme evidente de revenire) și la exterior. Dar cred că zugrăveala interioară fusese începută, în orice caz, curând după zidirea bisericii"[8]

Din nenorocire preotul paroh Mucea a pus niște femei din sat să spele gospodărește pictura din naos cu care prilej a fost ștearsă cu totul și inscripția din bolta ușii. Alarmați, cei din conducerea DMI în frunte cu Grigore Ionescu, m-au rugat să mă duc la Arbure să văd ce s-a întâmplat. M-am dus însoțit și de Ion Balș, fiul marelui G. Balș, și am constatat – împotriva afirmațiilor lui Mucea că „gospodinele au spălat numai registrul de jos" – că prin această spălare dispăruse și inscripția din bolta glafului ușii dintre naos și pronaos. Am avut de partea mea, însă, pe paracliserul Ion Curjos (devenit ulterior Ion Arbureanu) care mi-a confirmat la fața locului că fusese spălat registrul de jos și ștearsă și marea inscripție a lui Dragoș Coman.

E interesant cum au reacționat cercetătorii următori față de concluziile atât de diferite ale înaintașilor. I. D. Ștefănescu, P. Henry și A. Grabar nu s-au implicat deloc în studiul tablourilor votive, cu ciudatele lor diferențe în numărul copiilor, socotind probabil chestiunea și încurcată și irelevantă. Însă P. Henry nu are încredere nici în

[8]IDEM, *Bisericile și mănăstirile moldovenești din veacul al XVI-lea,* București, 1928, p. 275.

inscripția semnalată de V. Grecu și, ignorând-o deliberat, preferă să judece pe cont propriu, fără ajutoare de la predecesori. El declară astfel că asupra datei la care a fost executată pictura de la Arbure "nous n'avons point de renseignements" însă că prezența, în această pictură, a Asediului Constantinopolului "la place vers le règne de Pierre Rareș"[9]. I. D. Ștefănescu, dimpotrivă, acceptă fără rezerve opinia lui Grecu și atribuie întregul ansamblu lui Dragoș, în 1541[10]. Cât despre Grabar, el reia în linii mari raționamentul lui Balș și, deși îi pare că inscripția "s'exprime en termes vagues", nefiind clar în ce anume a constat lucrul lui Dragoș, conchide totuși că „et après tout, il n'est pas invraisemblable qu'il est été l'auteur de la décoration des façades de cette église, la date de 1541 se rapprochant de très près des années d'exécution de toutes les peintures extérieures apparentées à Arbora."[11] E locul să observăm că poziția lui A. Grabar în favoarea datării în 1541 e determinată și de considerente stilistice. Autorul spune: "La date des peintures extérieures d'Arbora est plus

[9]P. HENRY, *Les églises de la Moldavie du Nord,* Paris, 1930, p. 228, "nu avem nici un fel de indicații"; „o plasează spre domnia lui Petru Rareș".

[10]I. D. ȘTEFĂNESCU, *L'évolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie. Nouvelles recherches*, Paris, 1929, p 173.

[11] A. GRABAR, *L'origine des façades peintes des églises moldaves,* în *Mélanges offerts à M. Nicolas Iorga*, Paris, 1933, p. 366-367; *L'art de la fin de l'antiquité et du moyen-âge*, II, Paris, 1968, vol. II, p. 903-904. „în definitiv nu e neverosimil ca el să fi fost autorul decorației fațadelor acestei biserici, data de 1541 apropiindu-se foarte strâns de anii de execuție a tuturor picturilor exterioare înrudite cu Arbure".

difficile à détérminer...elle offre trop de ressemblance avec la décoration des façades de Saint-Georges de Suceava et parfois avec celles de Humor et de Moldoviţa, pour qu'on puisse la placer dans les environs de 1502, date de la fondation de l'église"[12].

Timp de un sfert de veac nu s-a mai ocupat nimeni de datarea şi paternitatea picturilor de la Arbure. În 1958 însă autorii Repertoriului monumentelor şi obiectelor de artă din timpul lui Ştefan cel Mare reiau teza lui Balş. Ei cred că „Pictura, potrivit unei inscripţii, datează din 1541" dar că „este totuşi probabil ca fragmente din pictura interioară să fie contemporane cu înălţarea bisericii (primii ani ai secolului XVI), restul datorându-se unor refaceri executate începând din secolul XVI. Din prima categorie fac parte şi cele două tablouri votive..."[13]. Ce alte picturi ar mai face parte din această primă categorie, adică din vremea lui Ştefan cel Mare, autorii nu ne spun.

Va spune-o însă peste un an, în 1959, V. Vătăşianu care, adoptând şi el teza lui Balş, va încerca să-i dea o bază mai fermă. În ansamblul judecăţilor sale V. Vătăşianu e sceptic. El arată că "aproape toate picturile au suferit mari distrugeri din cauza acoperişurilor stricate şi, în consecinţă, de pe urma refacerilor radicale, încât e greu să mai tragem

[12]IDEM, *Mélanges...*, loc. cit. şi *L'art de la fin...*, loc. cit. „Data picturilor exterioare de la Arbure e mai greu de stabilit...ele prezintă prea mari asemănări cu decoraţia faţadelor de la Sf. Gheorghe-Suceava şi uneori cu cele de la Homor şi Moldoviţa pentru ca să le putem plasa în jurul lui 1502, data construirii bisericii."

[13]*Repertoriul monumentelor şi obiectelor de artă din timpul lui Ştefan cel Mare,* Bucureşti, 1958, p. 185.

azi vreo concluzie valabilă cu privire la aspectul lor originar, la stil şi la datare. Problema, continuă autorul, se complică şi prin inscripţia slavonă din navă, de deasupra uşii, foarte deteriorată, după care aci ar fi lucrat zugravul Dragoş în anul 1541"[14]. Şi Vătăşianu conchide: „Date fiind condiţiile rele în care se păstrează zugrăveala din interior, pare zadarnică orice pledoarie, fie în favoarea tezei care îi atribuie lui Dragoş prima zugrăvire, fie în sensul părerilor care reduc contribuţia acestui meşter la rolul unui simplu restaurator." Venind însă la cele două tablouri votive, şi remarcând şi el diferenţele despre care am pomenit, autorul afirmă că "suntem îndreptăţiţi să presupunem, împreună cu G. Balş, că cel puţin pictura din arcosoliu a fost executată cam în aceeaşi vreme, şi numărul redus al copiilor dovedeşte într-adevăr că zugrăveala a luat fiinţă înainte de naşterea celorlalţi"[15]. Preocupat şi el de repictările tabloului din chivot, îl pune sub lupă şi, depăşindu-l pe Balş, afirmă că "şi această pictură a căzut aproape în întregime pradă refacerilor". Şi intrând în amănunte infime arată că "sub pictura actuală de la mâneca dreaptă a jupâniţei reapare însă vechiul strat, şi n-ar fi exclus ca o curăţire a scenei să ne poată restitui, cel puţin parţial, vechea pictură, căreia îi putem atribui figurile celor doi copii"[16]. Iar acestor două portrete care, din întregul tablou din chivot i se par singurele intacte din vremea lui Ştefan cel Mare, V.

[14] V. VĂTĂŞIANU, *Istoria artei feudale în ţările române,* Vol.I, Bucureşti, Ed. Academiei, 1959, p. 830-831.

[15]*Loc. cit.*

[16]*Loc. cit.*

Vătăşianu le mai adaugă impunătoarea imagine a sfintei Marina, pictată între chivot şi portalul de intrare în biserică. Mai mult, admirându-i proporţiile "zvelte", "pline de armonie şi de o rară eleganţă"[17], autorului îi vine în minte opera de mare rafinament a pictorului din Bălineşti. Găsind că "figura graţioasă" a Marinei "se aseamănă cu unele figuri de sfinţi din biserica lui Tăutu", el afirmă că "apropierea e chiar atât de mare încât se pune întrebarea dacă nu ar trebui să atribuim ambele picturi aceluiaşi zugrav"[18].

Şi mai împingându-şi un pas investigaţiile pe aceeaşi linie V. Vătăşianu încheie: „Trăsături graţioase şi gesturi vioaie mai surprindem şi la alte figuri din teoria de sfinţi zugrăvită în tinda bisericii din Arbure, cu toate desfigurările datorate repictărilor, şi s-ar părea că şi aci o curăţire a zugrăvelii ar putea da rezultate bune"[19]. În încheiere: V. Vătăşianu a văzut în teza lui Balş un început pozitiv, pe care a dorit s-o consolideze prin argumente menite să atribuie vremii lui Ştefan o câtime mai mare din pictura interioară de la Arbure decât cea apreciată de înaintaş; o câtime ce ar putea fi şi ea sporită la rându-i printr-o "curăţire a zugrăvelii".

În chiar anul în care apăruse cartea lui V. Vătăşianu cu opiniile aici citate, a apărut şi studiul nostru despre

[17] *Loc. cit.*
[18] *Loc. cit.*
[19] *Loc. cit.*

picturile de la Probota[20]. Era unul din lunga serie de studii pe care o iniţiasem, şi pe care suntem pe punctul de a o încheia, consacrată unei operaţii capitale: **reconstituirea integrală a cronologiei picturii moldoveneşti din perioada clasică: secolele XV-XVI.** În acel studiu aduceam în discuţie, printre altele, un aspect necunoscut până atunci al acestei picturi: **portretele funerare**, portrete realizate fie din porunca ctitorului şi în timpul vieţii lor, fie după moartea lor de către urmaşi. Arătând că portretele sau tablourile funerare constituie o categorie aparte pe care predecesorii noştri n-au sesizat-o confundând-o cu tablourile votive, precizam care sunt şi unde se află aceste imagini speciale. Şi venind la Arbure spuneam: „aşa numitul 'tablou votiv' pictat în chivotul din pronaosul bisericii de la Arbure, este şi el, în realitate, un tablou funerar şi încă unul executat multă vreme după moartea celor reprezentaţi în el". Şi continuam: "Vom arăta cu alt prilej că atât acest tablou funerar, cât şi tabloul votiv din naosul aceleiaşi biserici, nu sunt – aşa cum se afirmă în mod curent – nişte resturi dintr-o pictură mai veche, ce ar fi fost executată încă în vremea lui Ştefan cel Mare ci, dimpotrivă, parte integrantă din ansamblul de pictură interioară şi exterioară executat de Dragoş şi ajutoarele sale în 1541". Şi încheiam cu precizarea: „De altfel, o bună parte din confuzia care s-a creat în istoriografia artei vechi româneşti cu privire la datarea picturilor de la Arbure

[20] SORIN ULEA, *Portretul funerar al lui Ion, un fiu necunoscut al lui Petru Rareş, şi datarea ansamblului de pictură de la Probota,* în Studii şi cercetări de istoria artei (SCIA), VI, 1959, 1, p. 61-70.

provine tocmai din neînțelegerea caracterului postum al tabloului din chivot"[21].

Rândurile de mai sus – care exprimă, după cum se vede, o poziție foarte clară – le scrisesem ca un răspuns de infirmare a tezei lui Balș. Însă, după cum iarăşi se vede, în raza acestui răspuns intră, fără ca noi s-o fi ştiut atunci, în 1959, şi poziția lui V. Vătăşianu, care nu e decât o dezvoltare a tezei lui Balș. Nouă ani mai târziu, în 1968, am afirmat aceeaşi datare atribuind întregul ansamblul de fresce de la Arbure lui Dragoş Coman[22].

În 1969, V. Drăguț, care nu se ocupase de pictura moldovenească, a publicat o carte de popularizare asupra frescelor de la Arbure. Venind, şi el, inevitabil la persoana zugravului şi afirmând că "o primă şi importantă întrebare care se ridică priveşte rolul lui Dragoş Coman în realizarea acestor picturi, delimitarea contribuției sale..."[23], V. Drăguț adoptă, prompt şi în întregime, concluziile noastre despre pictură în ansamblul ei şi – fără însă a ne cita – spune: „Un lucru este sigur: ansamblul mural care decorează pereții bisericii Arbure, atât la interior cât şi la exterior, a fost realizat odată, de o echipă omogenă de meşteri condusă de titularul operei, Dragoş Coman"[24]. Desigur concluziile noastre erau numai afirmate, nu şi demonstrate. Însă

[21] *Ibidem*, p. 65, nota 3.
[22] SORIN ULEA, în *Istoria artelor plastice în România*, Vol. I, (colectiv), sub îngrijirea acad. prof. George Oprescu, Bucureşti, Ed. Meridiane,1968, p. 365-366.
[23] V. DRĂGUȚ, *Dragoş Coman maestrul frescelor de la Arbure*, Bucureşti, 1969, p.25.
[24] *Loc. cit.*

acordându-le credit, lui V. Drăguț nu i-a fost deloc greu să caute şi să afle câteva din acele puncte de sprijin ce se revelează de îndată celui care efectuează o trecere rapidă în revistă a ansamblului de fresce cu scopul de a-i surprinde unitatea stilistică şi tehnică. Astfel autorul constată că această unitate e confirmată, în interior, de brâul decorativ din partea inferioară a pereților, acelaşi din altar până în pronaos, de "gama cromatică unitară", de "decorul perlat al veşmintelor obținut prin mici bobițe de culoare albă...", şi de "desenul sumar zgrafitat"[25] (de fapt incizii fine şi adânci, unice prin factura lor specială în pictura moldovenească). Remarcând apoi că ultimele două procedee caracterizează şi pictura exterioară, V. Drăguț încheie demonstrația, fără a săpa mai adânc pentru a aduce la lumină şi alte argumente. Oricum, însă, adoptând concluzia noastră cu privire la unitatea ansamblului V. Drăguț a adoptat, implicit, şi corolarul ei: caracterul funerar şi postum al tabloului din chivot, despre care, citându-ne în notă, spune în text că este o imagine ce "poate fi considerată ca un tablou funerar"[26]. Ajuns aici, lui V. Drăguț nu i-a mai rămas decât să tragă, întocmai ca şi P. Comarnescu înaintea lui, singura încheiere care se impunea de la sine: cei doi copii din chivot nu pot fi decât cei doi fii ai lui Luca Arbure ucişi de Ştefăniță în 1525 odată cu tatăl lor: Teodor şi Nichita. Iar dacă în tabloul din naos apar cinci copii, asta nu poate să însemne decât că acolo, în naos, "ctitorul bisericii a fost înfățişat cu

[25] *Loc. cit.*
[26] *Loc. cit.*

întreaga familie, ca atunci când era în viaţă". Exact. Dar aceasta era limita a tot ce se putea deduce direct şi fără greş, din concluziile şi afirmaţiile noastre din 1968. Ceea ce nu se mai putea deduce era modalitatea în care urma să argumentăm noi datarea, atribuind frescele de la Arbure anului 1541 şi deci lui Dragoş Coman. Acceptând însă această dată dar neavând cu ce s-o sprijine în afară de simpla citare a inscripţiei publicate de V. Grecu, V. Drăguţ a păşit în gol, neputând susţine prin nimic paternitatea lui Dragoş Coman. Căci soarta lui Dragoş Coman stă toată în inscripţia din 1541, iar această inscripţie nu era un lucru temeinic studiat, şi am văzut cât de diverse au fost atitudinile adoptate faţă de ea. V. Grecu şi, după exemplul său, I. D. Ştefănescu, au socotit-o peremptorie prin ea însăşi; G. Balş şi A. Grabar i-au acordat o largă credibilitate; V. Vătăşianu a văzut în ea un factor care "complică" problema datării, iar P. Henry nici n-a luat-o în seamă, ca şi cum n-ar fi existat. Ne amintim că pentru el frescele de la Arbure au fost executate "vers le règne de Pierre Rareş", formulă vagă şi chiar specioasă însă care implică, oricum, o dată notabil anterioară anului 1541.

Evident, ne putem întreba de ce datarea picturilor de la Arbure, pe care am declarat-o o chestiune simplă la începutul acestui articol, a produs atâtea încurcături? Răspunsul e la fel de simplu: nimeni n-a studiat temeinic aceste picturi; nici din punct de vedere iconografic, nici paleografic şi, ceea ce e cel mai curios, nici estetic, căci picturile de la Arbure sunt, în definitiv şi în primul

rând o operă de artă, iar din punct de vedere ideologic cea mai laicizantă din întreaga pictură exterioară moldovenească şi cea mai slabă teologic.

Iar cel care le-a studiat cel mai puţin a ajuns cel mai departe şi a rămas în câmp deschis şi fără nici o apărare. E vorba de I. Solcanu care, dorind a-şi spune şi el cuvântul dar nestudiind frescele de la Arbure, ci numai părerile altora despre ele, a căzut inocent peste cele mai vulnerabile, le-a împins în plasa fără ieşire a amănuntelor infinitesimale şi a produs un articol şcolăresc şi chinuit, a cărui lectură atentă şi până la capăt e un act de eroism. Se înţelege că am fi ignorat cu desăvârşire asemenea scriere cum am făcut de altfel şi cu altele, însă şansa lui I. Solcanu este că articolul său nu e unul obişnuit, ci un "referat la doctorantură...sub conducerea prof. V. Vătăşianu", după cum ne intimează însuşi autorul într-un asterisc la titlu. Cu acest statut solemn şi oficial compilaţia lui I. Solcanu devine excepţia de care am pomenit la începutul prezentului studiu şi capătă drept de cetate în trecerea noastră în revistă. Când am citit titlul articolului[27] am avut senzaţia inefabilă că l-am scris noi înşine.

Căci cei ce se ocupă de arta veche românească ştiu că noi înşine am introdus în cercetarea complexă a acesteia o rubrică specială de care am pomenit mai sus: datarea ansamblurilor de pictură moldovenească. Nu e unica dintre iniţiativele noastre ce le vedem reluate, de alţi

[27] I. SOLCANU, *Datarea ansamblului de pictură de la biserica Arbure. I. Pictura interioară,* în *Anuarul Institutului de istorie şi arheologie A. D. Xenopol*, Iaşi, 1975, p. 35.

cercetători, însă în materie de datări moldoveneşti I. Solcanu era într-adevăr primul care ne urma exemplul, de unde şi surprinderea noastră. Dar identitatea se mărginea numai la titlu, căci ideea pe care o susţine autorul e următoarea: pictura interioară de la Arbure a fost în întregime executată în vremea lui Ştefan cel Mare ("anii 1503-1504"), a fost stricată pe ici-colo în registrul de jos, şi mai ales în tablourile ctitorilor, de turci în timpul campaniei din 1538, iar Dragoş Coman nu e decât un restaurator care i-a cârpit rănile în 1541[28]. Filiaţia acestei idei e clară: teza lui Balş, întărită de V. Vătăşianu şi dusă la ultima-i consecinţă de autorul unei cărţi de popularizare şi de maxim diletantism asupra artei medievale moldoveneşti: P. Comarnescu[29] (menţionăm aici opinia acestui autor doar în măsura în care ne dezvăluie paternitatea directă a concluziei lui I. Solcanu). Venind cu totul din afara profesiei de medievist P. Comarnescu n-avea cunoaşterea obiectului discutat dar avea aplomb, ca unul care vede lucrurile în mare şi le rezolvă repede şi fără efort[30]. Extinzând cu un gest larg argumentul migălit al lui V. Vătăşianu, el atribuie, fără a o studia, întreaga pictură interioară de la Arbure vremii lui Ştefan cel Mare pe temeiul unei constatări ce i se pare cheia problemei: vârsta ctitorului, pe care o apreciază la "vreo

[28] *Ibidem*, p.53.
[29] P. COMARNESCU, *Îndreptar artistic al monumentelor din nordul Moldovei*, Bucureşti, 1962.
[30] Vezi recenzia noastră la cartea lui P. Comarnescu în SCIA, 1966, 1, p.139-145.

cincizeci de ani". El spune: "...chipul încă viguros al lui Luca Arbure din amândouă frescele constituie o indicaţie că interiorul a fost curând pictat după zidirea bisericii (1503)"[31]. P. Comarnescu nu cunoştea amănuntul că în pictura moldovenească tablourile votive nu-i prezintă niciodată pe ctitori bătrâni, şi deci că dacă Arbore şi-ar fi zugrăvit biserica la o sută de ani, tot la mijlocul vârstei şi "viguros" ar fi fost înfăţişat. Un exemplu suficient: la Dobrovăţ, biserica ridicată de Ştefan în 1503-1504, adică în ultimul an al vieţii, când era trecut de şaptezeci de ani, dar pictată de Rareş în 1529, ctitorul apare ca un om de 40 de ani. Oricum: convins că decoraţia interioară de la Arbure e din vremea lui Ştefan, P. Comarnescu vede în Dragoş Coman doar un restaurator, care „a împrospătat probabil unele picturi din interior..."[32]. Este exact tema pe care o reia Solcanu.

Ceea ce surprinde însă este că deşi I. Solcanu dedică datării picturii interioare de la Arbure un articol întreg şi nu numai câteva rânduri ca înaintaşii săi, el nu studiază decât tablourile ctitorilor şi inscripţia lui Dragoş. De rest nu se ocupă deloc, pe autor neinteresându-l nici estetica şi nici iconografia vastului ansamblu de fresce. Însă a data un monument de pictură moldovenească din secolele XV-XVI, adică din bogata perioadă clasică, tocmai asta înseamnă: a cerceta exhaustiv toate atât de numeroasele ansambluri ale celor două veacuri, a te ridica la o

[31] P. COMARNESCU, *op. cit.*, p.326-327.
[32] *Ibidem.*, p. 274.

perspectivă dominantă deasupra lor şi a vedea exact locul de inserţie în timp a fiecăruia dintre ansamblurile ce nu posedă o inscripţie cu indicaţia anului execuţiei, sau posedă una controversată, cum e cea de la Arbure. I. Solcanu n-a luat asemenea cale, ce presupune evident lungi eforturi sistematice şi cercetarea exhaustivă a tuturor monumentelor, ci căutând rezistenţa minimă şi soluţia rapidă, s-a rupt din ambianţa indispensabilă a întregului şi s-a izolat în raţiocinarea anatomică a tablourilor ctitoriceşti şi a inscripţiei. Ne amintim părerea lui G. Balş că ambele tablouri fuseseră avariate de "duşmani" şi restaurate de Dragoş Coman în 1541. I. D. Ştefănescu care, contrar lui Balş, acceptase pe Dragoş nu ca restaurator al picturii din interior ci ca autor al întregului ansamblu, în 1541, văzuse lucrurile oarecum altfel: imaginile ctitorilor n-au fost distruse de turci ci "decupate cu tencuială cu tot în timpul războaielor cu turcii pentru a le feri de profanări"[33]. Preluând această idee stranie a decupărilor preventive şi agrementându-o cu interpretări şi mai stranii I. Solcanu s-a afundat în studiul arheologic al tablourilor ctitoriceşti cu o amănunţime aberantă şi măsurându-le în centimetri în toate chipurile şi direcţiile. Pentru a înţelege, de pildă, mai bine înfăţişarea originară a tabloului din naos, el mută imaginar personajele, îl deplasează pe Luca Arbure "cu 5-6 cm pe orizontală spre tronul lui Iisus", iar pe soţia sa Iuliana "cu alţi 9-10 cm

[33] I. D. ŞTEFĂNESCU, *L'évolution de la peinture...*, 1928, p. 126, nota 1.

tot pe orizontală, dar în sens invers"[34] etc., etc. Interesat şi de ctitori dar şi de numărul posibil, probabil sau prezumabil al copiilor lor în raport cu ce se vede în tablou, autorul face şi expertize antropologice şi biologice şi chiar ginecologice, mergând de la "laba mâinii drepte"[35] a lui Arbure până la "vârsta limită a fertilităţii feminine"[36] a soţiei sale. Ne oprim aici, căci a-l urma mai departe pe I. Solcanu în analizele sale e insalubru şi practic imposibil. Trecem la concluzia sa care, emisă în stil de proces penal şi ornată cu barbarisme, e remarcabilă. „Luând în consideraţie toate elementele expuse până aici este de presupus – ne spune autorul – că membrii familiei Arbure care locuiau în casele curţilor părinteşti din preajma bisericii, i-a oprit pe turci din acţiunea lor de martelare a picturilor, desigur că numai în schimbul unor substanţiale sume de bani sau cadouri şi, pentru a salva restul frescelor, le-au decupat în speranţa repunerii lor la loc, ceea ce au şi întreprins imediat ce timpul le-a îngăduit". Şi autorul încheie demascator: „Dar chiar şi în acest caz autorii morali ai distrugerii picturilor sunt tot turcii"[37]. Felul în care presupune I. Solcanu că s-au petrecut lucrurile e de tot hazul. Să ne imaginăm scena: turcii pătrund în biserică, se reped furibunzi la portretele ctitorilor şi încep să le "marteleze" când, deodată, apar membrii familiei lui Arbure care, domolindu-i cu bani şi "cadouri" "îi opresc din acţiunea lor" şi-i întreabă: ce vreţi

[34] I. SOLCANU, *op. cit.*, p. 40.
[35] *Ibidem*, p. 38, nota 16.
[36] *Ibidem*, p. 17, nota 37.
[37] *Ibidem*, p. 47.

să mai distrugeţi? Uite pe ăştia, zic turcii, arătând cu degetele şi privind fioros la chipurile rămase intacte. Bine, zic membrii familiei, lasă că-i distrugem noi, nu mai puneţi dumneavoastră mâna, vă rugăm frumos. Turcii se înduplecă şi, sub ochii lor, membrii familiei se apucă de treabă înţelegându-se din priviri: nu distrugem nimic; tăiem frumos împrejur chipurile, le scoatem cu tencuială cu tot şi, când pleacă blestemaţii din ţară, chemăm un pictor şi le pune înapoi."

Ignorarea criteriului estetic şi abordarea anatomică şi arheologică a tablourilor ctitoriceşti de la Arbure e o ocupaţie sterilă ce nu duce nicăieri în materie de datare. I. Solcanu n-a intuit impasul şi a crezut a găsi o soluţie uşoară în singurul element ce i s-a părut accesibil: inscripţia lui Dragoş din 1541. Raţionamentul autorului e simplu, întrucât turcii au stricat, după părerea sa, cele două tablouri şi întrucât cuvântul "turci" apare şi în inscripţie, lui, autorului, nu-i rămâne decât să demonstreze că inscripţia se referă tocmai la acest fapt al stricării picturilor de către invadatori, în vara anului 1538. Însă, pe de o parte, inscripţia nu spune nimic despre asemenea lucru şi, pe de altă parte, I. Solcanu e străin de orice rudimente de gramatică şi paleografie slavă. Cum să scoată el atunci din inscripţie ceva ce nu există? Iarăşi simplu: prin falsificarea îndrăzneaţă – şi evident puerilă – a traducerii publicate de V. Grecu. Spunem puerilă, pentru că modificând sensul unor cuvinte clare, alterând formele unor litere şi inventând chiar litere pe de-a-ntregul I.

Solcanu s-a expus inutil oferind o ţintă facilă oricărui pricepător de paleografie slavă.

În articolul său din 1924 V. Grecu reproduce mai întâi traducerea românească, aşa cum o găsise în "cronica locală a bisericii": „Cimo cine cum turcii ziceau. Dragosin zugrav fiul popei Coman din Iaşi au zugrăvit. Ana a fiicei lui Arbure celui bătrân a plătit Ana 20 zloţi (galbeni tătăreşti – S.U.). Anul 7049 (1541)"[38]. V. Grecu adaugă apoi că a "confirmat importanta informaţie" pe care o dă traducerea, prin lectura inscripţiei originare[39]. După care celebrul filolog dă atât fotografia inscripţiei cât şi transcrierea acelor litere şi cuvinte ce i se par perfect clare: **†з.нб.ин...тȣрьчи сказали. Дргосиъı. Зоѵграв || син... Ѧсих испъıсах. Ана Дочки || платил. || Ана. К злоти || ...змо**[40].

După cum se vede din fotografie, primele cuvinte care se disting absolut limpede şi pe care le-a transcris cu uşurinţă şi V. Grecu sunt **тȣрьчи сказали**, ceea ce înseamnă exact ce se vede: turcii au spus. Însă I. Solcanu are nevoie de altceva. El inventă un **и** pe care-l pune între paranteze ascuţite pretextând că e "ilizibil" (când de fapt e inexistent), îl introduce silnic între cele două cuvinte şi capătă expresia **тȣрьчи исказали**, despre care ne asigură că înseamnă: "turcii au stricat"[41]. Caută apoi în vreun dicţionar şi găseşte verbul **исказити**, pe care-l şi dă în

[38] V. GRECU, *op. cit.*, p. 282.
[39] *Ibidem*, p. 282-283.
[40] *Loc. cit.*, V. GRECU omite, din neatenţie, pe **а** din **платила**.
[41] I. SOLCANU, *op. cit.*, p. 44.

notă în această formă infinitivală[42]. I. Solcanu nu ştie însă că **ИСКАЗИТИ** – verb din aşa numita temă a IV-a, cu sufix în **И** dă la trecut plural persoana I forma **ИСКАЗИЛИБ** întocmai cum **СКАЗАТИ**– verb din altă temă – dă, la acelaşi trecut, forma **СКАЗАЛИ**, adică exact ca în inscripţie. Forma **ИСКАЗИЛИ** n-o cunoaşte nici o limbă slavă, modernă, medie sau veche. E o invenţie absolută. Cu asemenea invenţie a năzuit I. Solcanu să se afirme în istoria artei medievale pe socoteala lui Dragoş Coman, transformându-l dintr-un mare pictor într-un simplu restaurator. Nu mai vorbim de o chestiune de simetrie, specifică de altfel cu precădere evului mediu. Dacă Dragoş ar fi vrut în adevăr să spună că turcii "au stricat" pictura, el ar fi trebuit să adauge că, în cel priveşte, el a "reparat-o" (**ѡБНОВИ**). Însă el ne arată fără echivoc că "a pictat" (**ИСПЪІСАХ**). Dar să spunem că asemenea observaţii presupun o familiarizare cu arta medievală pe care I. Solcanu n-o are. Două întrebări de prudenţă elementară s-ar fi impus însă. Mai întâi: putea oare un simplu restaurator, un om care cârpise pe ici-colo opera altuia, să-şi etaleze persoana într-o falnică inscripţie pusă în calea oamenilor, cu precizări despre sine şi despre originea sa, ca şi cum ar fi fost însuşi creatorul întregului ansamblu? Şi-n al doilea rând: marele boier Luca Arbure murise de mult, decapitat de Ştefăniţă în 1523 ca trădător, şi nu lăsase amintirea unui antiturc. De fapt era un om uitat, şi totuşi turcii, în 1538, vin întins la biserica sa ca să-i nimicească efigia! Dimpotrivă, Petru Rareş era duşmanul

[42] *Ibidem*, nota 25.

odios al turcilor, şi-mpotriva lui venise Soliman Magnificul în persoană, în fruntea unei armate uriaşe, hotărât să-l prindă şi să-l omoare. Şi totuşi, în ţara ocupată, portretele sale din mitropolia Sucevei şi din biserica domnească cu hramul sfântului Dumitru, ca să nu mai vorbim de cele de la Arbure, Homor şi Moldoviţa, au scăpat, turcii neatingându-se de ele. Curios lucru! În orice caz, un lucru care trebuia să îndemne la rezervă: au stricat în adevăr turcii tablourile ctitorilor de la Arbure în 1538, pentru ca Dragoş Coman să le refacă în 1541, sau refacerile ce le vedem reprezintă nişte intervenţii mai târzii, cum presupusese şi I. D. Ştefănescu, care acceptase ca dată a zugrăvirii bisericii anul 1541? Dar să revenim la paleografie. Odată pornită, fantezia lui I. Solcanu lucrează. Astfel, traducerea românească din condica parohială arată că Dragoş e "fiul popei Coman din Iaşi". Exegetul doreşte însă să aducă şi aici o contribuţie şi-l boiereşte pe popă (**ПѠПА**) făcându-l pan: **ПА[Н]** (sic). Inscripţia în această parte e mai ştearsă şi din cuvântul cu pricina n-au mai rămas decât două litere clare: prima **П**, scrisă mare, în rând, şi a doua **п** scrisă mic deasupra rândului şi cu verticalele uşor curbate, adică în formele caracteristice scrierii cursive. I. Solcanu introduce însă în locul lui **ѡ** greu lizibil un **А** imposibil, mai ales cu bucla rotundă pe care i-o aplică în decalc[43], iar lui **п** suprascris îi adaugă o mediană oblică transformându-l în **Н**[44]. Din parte-

[43] *Ibidem*, p. 45.
[44] *Ibidem*, p. 44 şi 45.

ne am fi bucuroşi să vedem în Dragoş fiul unui laic, căci noi înşine am afirmat că din unghiul de vedere al viziunii estetice şi teologice, Dragoş e cel mai laic dintre toţi marii artişti moldoveni din perioada clasică şi totodată foarte slab în teologie. Însă orice cunoscător de paleografie slavă, constatând că ѳ e greu lizibil chiar inacceptabil, înţelege uşor că litera care decide e п-ul suprascris. Nu mai vorbim de completarea fantezistă, care echivalează şi ea cu o invenţie, a numelui „ком[аньѣ]" cu cele trei litere pe care le-am pus aci în paranteze[45] şi care sunt absolut indescifrabile şi deci nereconstruibile, şi nu mai insistăm asupra faptului că preluând o scăpare a lui V. Grecu, I. Solcanu a transcris "злоти"[46], cu toate că, aici, litera а (златн) e clară. Dar înainte de a se introduce în elemente de gramatică şi paleografie slavă, lui I. Solcanu îi sunt de trebuinţă noţiuni elementare de limbă germană. Reproducând într-o notă specială din articolul său primele cuvinte ale inscripţiei aşa cum le văzuse traducătorul: "Cimo cine cum turcii ziceau", V. Grecu observă că asemenea construcţie "ist ein in den Zusammenhang gar nichts passender Satz"[47], adică "o propoziţie fără nici o noimă", fără nici o coerenţă logică. Însă I. Solcanu traduce: „nu este o expresie de trecut cu vederea", şi de aici trage,

[45] *Loc. cit.* Că numele de familie al tatălui lui Dragoş e Coman, e adevărat, însă aceasta numai deoarece altă întregire a literelor ком nu e posibilă în infimul spaţiu rămas până la cuvântul următor, şi fiindcă nu avem motive să ne îndoim de corecta lectură a traducătorului din secolul XIX care se arată a fi fost priceput în gramatică slavă şi în citirea corectă a literelor.

[46] *Ibidem.*

[47] V. GRECU, *Eine Belagerung*..., p. 282, nota 1.

evident, concluzia că V. Grecu a „intuit just importanţa"[48] acelei expresii, când în realitate, V. Grecu n-a intuit nimic, trecând peste ea ca peste un rebus indescifrabil.

Dar cu aceasta credem că ne-am ocupat arhisuficient de referatul doctorandului I. Solcanu, examinarea mai de aproape a lucrării sale căzând în atribuţia celui care o conduce. Să revenim însă o clipă la inscripţie şi să ne ocupăm de şarada Cimo cine. I. Solcanu a apelat la doi istorici în loc de slavişti pentru a-i descifra enigmaticile cuvinte cu care începe inscripţia şi le aduce mulţumiri pentru rezolvarea dată. Cei doi istorici au citit: "з[ъ]чинъицъı"[49] adică "cei răi", ceea ce în traducerea integrală a primei propoziţiuni a inscripţiei, incluzând şi falsificarea lui I. Solcanu, dă: „Turcii cei răi au distrus".

Însă lectura propusă de cei doi istorici nu e posibilă în primul rând din cauză că ceea ce ei au crezut a fi un ъ e în realitate un в, ceea ce schimbă radical situaţia, făcând cu neputinţă reîntregirea propusă. Căci în adevăr: catargul literei de care vorbim e perfect vertical, şi nu înclinat spre dreapta, cum apare în decalc, iar cârligul din vârful catargului nu e orientat spre stânga ci spre dreapta. Cu toată bunăvoinţa, fragmentul ...ин[н]ъı... (deci cu doi н, căci unul din ei, suprapus, a scăpat atenţiei celor doi lectori) rămâne imposibil de întregit decât prin arbitrar. Ceea ce rămâne e primul cuvânt care fiind, după cum limpede se vede din fotografie, foarte scurt, şi cuprinzând numai

[48] I. SOLCANU, *op. cit.*, p. 43 .şi. nota .22.

[49] *Ibidem*, p. 44 şi 45.

literele з şi ѧ celelalte nu pot însemna decât зда́ѧ = făcut. Ne rămân deci din prima propoziţiune aceste cuvinte: „Am făcut...[cum] au spus turcii".

x

Datarea ansamblului de fresce de la Arbure e în primul rând o problemă de **estetică şi iconografie**. Cine a urmărit de aproape evoluţia şcolilor de pictură de tradiţie bizantină – adevăratele şcoli, şi nu fenomenele compozite ale epocilor de decadenţă – ştie că e vorba de creşteri organice, de deveniri ce pot cunoaşte minore oscilaţii, reluări şi reveniri ale unor spirite mai "retardatare", dar nu pot suferi mari inversiuni în timp. Venind la şcoala moldovenească, ceea ce s-a petrecut spre mijlocul secolului XVI nu s-a putut petrece la 1500 şi nici la 1600. Există o scară a timpului căreia toate adevăratele şcoli de artă din lume i s-au supus. S-au supus nu e bine spus, fiindcă dinamica lor n-a fost decât dinamica elementară şi ireversibilă a vieţii, deci a instinctului şi gândului creator. V. Vătăşianu nu se oboseşte să studieze întreaga pictură interioară ci numai câteva porţiuni ce-i sunt accesibile ochiului fără efort, porţiuni pe care le datează în anii imediat ulteriori lui 1503, şi constată totodată identitatea stilistică dintre tabloul ctitorilor din chivot şi imaginea alăturată a sfintei Marina. Constatarea este şi pentru noi indiscutabilă şi să pornim exact de la ea. Mai întâi o

apropiere stilistică între Marina şi indiferent ce personaje de la Bălineşti ni se pare cu neputinţă. Stilul acelor reprezentări de la Bălineşti, cu toată eleganţa lor supremă, e reţinut, în timp ce liniile ce conturează silueta şi construiesc statura Marinei ondulează în mari volute flamboaiante, dând artei pictorului de la Arbure un caracter ostensibil, de "poză" în contrast principial cu arta interiorizată a picturilor de la Bălineşti şi din vremea lui Ştefan în general. În afară de aceasta, proporţiile Marinei nu sunt prea "zvelte", cum le vede V. Vătăşianu, tânăra femeie fiind în mod vădit robustă şi bine legată. De altfel acest stil mai "trapu", care se întâlneşte şi în multe alte locuri la Arbure şi e cu precădere manifest la sfinţii din rândul de jos din naos, nu e al meşterului principal ci al unui remarcabil ucenic. Or tocmai siluetele meşterului principal, într-adevăr uimitor de zvelte şi de mare eleganţă formală trebuie comparate cu siluetele de la Bălineşti pentru a înţelege că diferenţa dintre doi mari artişti de egal rafinament formal e o diferenţă de structură: cel de la Bălineşti e un introvert, cel de la Arbure un extrovert, un exuberant care, scăpat din etica severă a esteticii medievale, zboară slobod ca fluturele în grădina interzisă a frumuseţilor lumii sensibile. E un om din alt veac. Dar să strângem analiza mai de aproape. Înălţându-ne treptat pe perete deasupra chipului Marinei constatăm în primul rând continuitatea tehnică desăvârşită a stratului de frescă şi, îndată după aceea, perfecta unitate stilistică. Această experienţă o poate face oricine se suie pe o scară şi priveşte atent la vastul sinod al şaptelea

ecumenic ce i se desfăşoară înaintea ochilor. (E drept că lucrul cere o oarecare perseverenţă pentru că frescele interioare de la Arbure sunt acoperite de un strat de eflorescenţă albă care i-a descurajat pe înaintaşii noştri făcându-i să creadă că au a face cu grave stricări şi refaceri ale picturilor.) Să alegem din multele personaje pe unul din cele mai expresive: unul din venerabilii patriarhi ce participă la sinod (**Fig. 10**) şi să-l comparăm cu un personaj asemenea lui ca vârstă – pentru ca în balanţă să punem cantităţi din acelaşi "material". Să-l comparăm deci cu venerabilul personaj (**Fig 11-12**) dintr-o amplă şi bine păstrată scenă de pe faţada de vest a monumentului: primirea solemnă a sfântului Gheorghe la curtea imperială. E oare nevoie să subliniem în cuvinte că e vorba de aceeaşi mână de pictor? E nevoie să spunem că avem în faţă acelaşi personaj, cu aceiaşi ochi puternic alveolaţi, cu acelaşi nas lung şi foarte caracteristic, şi cu aceeaşi barbă la fel de caracteristică? Ne aflăm în faţa dovezii clare că atât sinodul din pronaos cât şi scena de pe faţadă sunt opera aceluiaşi artist. Şi cu aceasta am formulat premisa studiului nostru: indiferent ce datare vom putea stabili pentru picturile de la Arbure, interioare şi exterioare, ele merg în bloc, căci constituie o unitate. Iar dacă extindem cercetarea atentă şi răbdătoare la toate suprafeţele murale ale monumentului n-o facem decât pentru a înţelege mai bine personalitatea inconfundabilă a pictorului, factura sa unică în pictura moldovenească şi la fel de unic

imprimată şi asupra omogenei sale echipe. Căci pictorul de la Arbure a fost în primul rând un **mare neconformist care a revoluţionat toate tradiţiile moştenite inovând, în estetică, tehnică şi iconografie, procedee neîntâlnite nici în embrion la înaintaşii săi, nici în Moldova, nici în vreo altă ţară a Orientului creştin**. Om de mare mobilitate mentală şi de sclipitoare vervă, el a forţat estetica bizantină ducând-o până la ultimele-i limite şi scoţând din ea efecte nebănuite ce-i dau un veşmânt nou, de uimitoare modernitate. Că artistul era stăpân desăvârşit pe tainele meşteşugului nu e nici o mirare, căci aici nu vorbea el ci puternica şcoală moldovenească ce-l formase. Însă, temperament spontan şi fugos, el a imprimat plăsmuirilor sale o dinamică a liniilor şi o aprindere solară a culorilor ce i-au impus în primul rând o renovare esenţială a tehnicii. Conturând rapid şi sigur formele cu incizii fine, adânci şi suple, şi trecând la culoare, pe care o calculează însă savant spre a obţine străluciri neaşteptate, când uşoare ca acuarela, când adânci ca stofele orientale, când preţioase ca smaltul, pictorul a trebuit să-şi lucreze multe din aceste superfluităţi de mare efect şi rafinament optic în suprapuneri "pe uscat", adică în tempera. Experimentul i-a reuşit magistral însă în dauna rezistenţei materiale. Căci suprapunerile uscate au "clivat", vântul, ploaia şi ninsoarea viforoasă a nordului s-au infiltrat între ele şi frescă şi cu timpul le-a spulberat de pe întinderile murale, cruţându-le parţial pe faţa de sud şi

integral numai în vasta nişă din faţada de vest. Înaintaşii pictorului de la Arbure au fost mai prudenţi şi, lucrate majoritar în frescă propriu-zisă, adică pe umed, lucrările lor s-au dovedit mai rezistente. Însă pictorul de la Arbure avea imprudenţa geniului, şi ca o răscumpărare postumă a curajului său au rămas în stare pură inegalabilele siluete ale personajelor, şi mai ales ale sfinţilor din Marea rugăciune[50] de pe absida altarului (**Fig. 13-15**) accentuate, multe din ele, doar de culorile puse iniţial, pe stratul umed. Luată însă în ansamblul ei, pictura de la Arbure încântă în aşa măsură ochiul prin eleganţa extremă a formelor, prin exuberanţa culorilor şi prin fiorul irepresibil al vieţii încât lipsa de adâncire psihologică a personajelor, a expresiilor mai exact spus, nu atrage atenţia. Căci pictura de la Arbure este un fast senzorial, un regal al ochiului neîntâlnit şi chiar interzis în pictura vremii lui Ştefan cel Mare, în care toate mijloacele artistice sunt folosite pentru a realiza, şi a impune şi spectatorului, sobrietatea şi adâncimea trăirii interioare profund şi exclusiv religioase. Cu aceste considerente am făcut un prim pas spre datarea picturilor de la Arbure care, judecate prin însuşirile schiţate mai sus, dau impresia unui fenomen net detaşat de vremea lui Ştefan şi ulterior chiar marilor ansambluri ale vremii lui Rareş,

[50] În studiul meu *Originea şi semnificaţia picturii exterioare moldoveneşti (I),* SCIA, X, 1963, 1, p. 86, am denumit invocarea ajutorului ceresc pentru apărarea ţării – desfăşurată pe întreaga suprafaţă a absidei altarului bisericilor cu pictură exterioară - Marea rugăciune.

ansambluri ale căror merite şi scăderi îşi găsesc în cel de la Arbure apogeul.

x

Dar să centrăm argumentul estetic până la gradul de claritate accesibil oricui şi nu numai specialistului. Aşa cum am arătat mai sus în capitolul „Argumentul naosului" din datarea picturilor de la Părhăuţi, ansamblurile de pictură murală păstrate din vremea lui Ştefan cel Mare pun toate în lumină, şi în egală măsură, preocuparea zugravilor de a armoniza formele picturii murale cu dimensiunile spaţiului interior al bisericilor. Aceasta arată că preocuparea de care vorbim nu era un lucru nou pentru ei, cu tatonări şi rezultate variabile, ci o obişnuinţă, un mod statornic de a proceda, cu alte cuvinte o tradiţie, o şcoală cu tradiţiile ei moştenită din vremea lui Alexandru cel Bun, artă pe care o ilustrează cu strălucire pictorul principal al ansamblului transilvănean de la Densuş (1420-1430), pe care l-am identificat a fi moldoveanul Ştefan Zugravul[51] cel mai mare pictor din vremea lui Alexandru cel Bun, a cărui operă se alătură astfel atât documentelor rămase cât şi sfărâmăturilor de frescă din ruinele câtorva biserici care, şi ele singure, arătau că domnia lui Alexandru cel Bun a fost o epocă de intensă activitate în pictura murală.

[51] SORIN ULLEA, *Arhanghelul de la Ribiţa. Angelologie, estetică, istorie politică,* Bucureşti, Ed. Cerna, 2001, p. 129-141.

Am mai demonstrat în acelaşi capitol că armonizarea picturii murale a continuat să rămână caracteristica de bază a decoraţiei murale moldoveneşti până spre mijlocul primei domnii a lui Petru Rareş ajungând la siluete monumentale ca apoi, treptat, această armonizare să se rupă, scenele descrescând pentru a deveni miniaturale la Sucevița, fără legătură cu arhitectura monumentului.

În această demonstraţie am insistat în mod special asupra registrului Patimilor pentru că, aşa cum am spus, el constituie elementul dominant al picturii interioare moldoveneşti din perioada clasică, evoluţia sa în timp fiind însăşi evoluţia acestei picturi surprinsă în aspectele şi articulaţiile ei hotărâtoare. Am arătat că amplasarea Plângerii atât la Părhăuți cât şi la Arbure nu pe orizontală ci pe verticală şi înghesuită în glaful ferestrei de nord e un **procedeu unic în pictura moldovenească,** procedeu ce dovedeşte că cele două ansambluri de pictură au fost executate foarte aproape în timp unul de altul.

Dar există evident şi alte elemente pentru înţelegerea procesului evolutiv, cum ar fi de. pildă decoraţia din **concele naosului** şi mai ales, cea din conca altarului. Din punct de vedere estetic studiul acesteia din urmă e cu precădere revelator pentru că, date fiind amplele ei dimensiuni, înţelegem perfect cum se descurcau pictorii în chestiunea dificilă a decorării unei vaste suprafeţe curbe. Cei cu suflu monumental simţeau spontan că legea princeps a unei asemenea suprafeţe e convergenţa

absolută a liniilor de forţă. Şi e o adevărată delectare să vezi cum artistul, deşi lucra pe schelă în mod nemijlocit cu suprafaţa curbă şi deci lipsit de perspectiva spaţială a concavităţii îşi lansase penelul în mari aruncături de mână, ca şi cum ar fi văzut de jos formele pe care le realizează. Pe departe cele mai frumoase şi mai desăvârşite realizări sunt cele din vremea lui Ştefan cel Mare: Sf. Ilie şi, mai ales Bălineşti (**Fig. 16**). Lăsăm la o parte luxul cromatic al concei de la Bălineşti, în care pe un cer albastru închis, vibrat cu o spuzitură de stele de aur, se detaşează Fecioara înveşmântată în roşu şi albastru, aşezată pe un tron galben şi înconjurată de cei patru arhangheli care se apropie de ea în dalmaticele lor mătăsoase, lucrate în nuanţe de rozuri şi brodate cu lorosuri de aur. Dar ceea ce face din viziunea unui rafinat colorist o mare operă de artă e construcţia compoziţională, cu folosirea maximală a posibilităţilor pe care le oferea curbura de largă respiraţie a concei. Fecioara, dreaptă şi solemnă pe tronul ei, taie ca o sabie axul vertical al concei stabilind simetria celor două jumătăţi. Iar din aceste jumătăţi tind spre Fecioară, cu braţele uşor îndoite în adorare, cei patru arhangheli. Impecabil proporţionate şi drapate în cute largi şi suple de mare eleganţă, aceste mari fiinţe albe converg în zbor planat către Fecioară, umplând întregul spaţiu al vastei calote de suavă mişcare şi dând iluzia că planează în aerul pâlpâitor, cu reflexe aurii. Talentul marelui artist care a fost Gavril ieromonahul rămâne unic în pictura veacurilor XV-XVI, dar legea

convergenței au urmat-o neclintit toți pictorii moldoveni câtă vreme a ținut faza ce am numit-o monumentală a acestei picturi, adică până în prima domnie a lui Rareș.

Dar odată cu Homorul și mai ales cu Moldovița se vede și în conca altarului declinul ireversibil al viziunii monumentale, capacitatea în scădere a decoratorului de a se mai ține în pas cu legile zidului, cu arhitectura. La Moldovița cele patru personaje (doi arhangheli și sfinții Ioachim și Ana în spatele lor) care se apropie două câte două de tronul Fecioarei, sunt subțiatice și șubred construite în ele însele și tind să cadă pe spate, într-o mișcare divergentă, descentrând compoziția și frustrând unitatea optică a calotei. Capătul acestui progres regresiv îl găsim tocmai la Arbure, cea mai nereușită dintre toate realizările de acest fel de până la ea. Nu numai că decorația în sine e deficitară, dar miră dimensiunile de ansamblu. Căci în loc să profite de întreaga suprafață a calotei, zugravul o reduce sensibil și grămădește meschin compoziția spre partea de răsărit a calotei, luându-i orice urmă de forță și amploare. Dealtminteri, peste încă șaizeci de ani, la Sucevița, vom contempla în conca altarului compoziția amănunțită a Înălțării, cu numeroasele ei personaje, tratate elaborat. Pierderea suflului monumental era însă un proces irepresibil și dacă decorația calotei de la Moldovița îl prevestește, cea de la Arbure îi fixează punctul ferm de pornire. Și nu întâmplător de altfel, tot la Arbure, pe peretele fațadei de vest, apare pentru prima oară, în mod declarat, hotărârea artistului de a introduce o schimbare

radicală de optică și a trata o întreagă suprafață murală ca pe o gigantică pagină de manuscris, decorată cu miniaturi (**Fig.17**).

Cu toate cele spuse mai sus am epuizat argumentul estetic al datării picturilor de la Arbure. Desigur că se mai poate adăuga o cohortă de argumente de amănunt. Dar aceasta nu-i o cale de urmat, căci cei ce cunosc estetica moldovenească n-au nevoie de asemenea cale, iar cei care n-o cunosc n-au decât o singură opțiune: s-o cunoască. Odată ce am stabilit, pe criterii estetice, că ansamblul de la Arbure e ulterior Moldoviței, adică anului 1537 se pune o întrebare: **studiul iconografic** al picturii moldovenești confirmă sau infirmă această datare? Să vedem. În orice caz, un lucru e sigur: dacă școala moldovenească de pictură e într-adevăr un fenomen viu, organic, o adevărată mare școală, atunci și iconografia, ca parte integrantă a acestei școli, trebuie să joace un rol în chestiunea care ne interesează. Evident că vom proceda și aici sintetic și ne vom concentra atenția asupra unei teme decisive din punctul de vedere al dinamicii în timp: **Imnul Acatist**. Imnul Acatist este, după cum se știe, una din temele clasice ale picturii exterioare din vremea lui Rareș. Din multele reprezentări ale Acatistului ce au fost zugrăvite în acea vreme în Moldova se mai păstrează încă, în întregime sau parțial, șapte – ceea ce este totuși considerabil – și anume la: Probota (1532), Sf. Gheorghe-Suceava (1534), Homor

(1535), Sf. Dumitru-Suceava (1536), Moldoviţa (1537), Baia (1537), Arbure (1541)[52].

Dar la început o observaţie de ansamblu, pe care am făcut-o la Părhăuţi. O reiau pentru claritatea demonstraţiei: reprezentările Acatistelor moldoveneşti n-au stat pe loc, copiate servil şi imuabil de la un monument la altul, ci au evoluat. Unele din scenele care le compun s-au transformat din punct de vedere compoziţional şi mai ales iconografic, altele noi le-au înlocuit pe unele mai vechi, altele, în sfârşit, şi-au schimbat locul, deplasându-se pe vastul ecran pe care-l constituia marea temă a Acatistului, în alte regiuni decât cele unde apăruseră la început. Dar ca în toate celelalte aspecte şi domenii ale artei moldoveneşti, aceste transformări nu s-au petrecut la întâmplare, ci cu o remarcabilă consecvenţă de la monument la monument fiecare zugrav venind cu inovaţiile sale exact pe urmele celui precedent. Aceasta pune în lumină o **trăsătură caracteristică a culturii** medievale moldoveneşti, precum şi a **spiritualităţii moldoveneşti în genere: legătura foarte puternică cu tradiţia,** cu ceea ce au făcut înaintaşii; legătură **care însă nu s-a transformat niciodată într-o piedică în calea înnoirilor**, adică într-un factor retrograd, ci dimpotrivă, într-o puternică bază de lansare spre viitor. De aici şi organicitatea deosebită a culturii moldoveneşti,

[52]La Voroneţ (1547), pictat pe peretele de nord, era încă din 1956 puternic şters doar cu urme în scenele de jos. În anii imediat următori a dispărut cu totul.

spiritul ei de continuitate, fie că vorbim de pictura murală din secolele al XV-lea – XVI-lea, fie că vorbim de arhitectură, fie că ne gândim la cronicile moldoveneşti de la începuturi până la Neculce, cronici care au crescut una din alta ca trunchiul unui copac viguros, cu rădăcinile adânc înfipte în secolul al XV-lea şi cu bogata-i coroană fremătând în vânturile potrivnice din secolul al XVIII-lea. Revenind însă la preocupările noastre: tocmai organicitatea evoluţiei Acatistelor moldoveneşti permite stabilirea cu exactitate scurtul interval de timp în care a fost executat Acatistul de la Arbure. Nu e nevoie, firește, pentru aceasta să întreprindem o exhaustivă şi fastidioasă analiză comparată a tuturor scenelor, ci numai să punctăm evoluţia câtorva din elementele cele mai semnificative.

Să începem cu începutul şi să observăm structura compoziţională a primei din cele patru scene ce ilustrează cele patru momente consecutive ale **Bunei Vestiri**, şi cu care debutează orice reprezentare a Acatistului. De la Probota şi până la Moldoviţa, (însă fără Baia, căci acolo începutul Acatistului a dispărut) îngerul vestitor e înfăţişat în stânga scenei, în picioare, în momentul imediat ulterior "aterizării", faţă în faţă cu Fecioara şi, desigur, de aceeaşi înălţime cu aceasta. Dimpotrivă, la Arbure prototipul folosit e complet altul: îngerul nu se mai află în picioare, în stânga, ci redus la mici dimensiuni, îşi face apariţia în zbor, coborând din ceruri şi intrând în spaţiul compoziţiei prin

locul opus: colțul din dreapta sus[53] (**Fig.18**). Iată deci o primă dovadă că Acatistul de la Arbure nu este anterior Moldoviței, adică anului 1537, ci ulterior. Alt exemplu: până la Moldovița (inclusiv Baia, unde această parte din Acatist se păstrează bine), scena **Răstignirii** e prezentată simplu şi simbolic: Hristos pe cruce şi Fecioara şi apostolul Ioan în picioare, de o parte şi de alta, plângându-l. La Moldovița regia se complică: în fața crucii apare, dinspre dreapta, Pilat călare, urmat de o gardă, iar dinspre stânga – Iisus, pe jos, tras spre cruce de un ostaş. Este exact ceea ce vedem la Arbure. E a doua dovadă că Acatistul de la Arbure este ulterior celui de la Moldovița.

Al treilea exemplu: la Moldovița apare o compoziție inexistentă în Acatistele anterioare: **Iisus îşi duce ucenicii spre un copac** în al cărui frunziş se vede o carte deschisă. Aceeaşi compoziție apare şi la Arbure (**Fig. 19**). Încă o dovadă deci, a treia, că Acatistul de la Arbure a fost realizat după cel de la Moldovița.

Dar argumentul definitiv e exemplul pe care-l oferă scena de maximă importanță teologică ce este **Exaltarea** icoanei **Odighitriei** (Maica Domnului Îndrumătoarea). Până la Moldovița, un personaj central, înălțat pe un podium, susține un port-drapel înalt, vertical, cu icoana

[53] Fecioara, la stânga compoziției, merge să scoată apă; în dreapta ține vasul, stânga o ține ridicată la piept, cu palma orizontală, întrebătoare, cu capul întors înspre dreapta sus. Îngerul la dreapta sus aterizează în zbor planat. Deci aşa a fost la Voroneț care a urmat modelul de la Arbure. *(Cercetare din 1959).*

Odighitriei în vârf, icoană în care Iisus copil, înfățişat frontal în brațele Fecioarei, binecuvântează cu dreapta, indicând "drumul", de unde şi numele icoanei. De o parte şi de alta, două grupuri de ierarhi şi apostoli ori diaconi venerează icoana şi o cădelnițează. Totul se petrece în fața zidului de incintă al unui oraş: Țarigradul – alias Suceava. Până la Moldovița, adică la Probota, Sf. Gheorghe-Suceava, Homor şi Sf. Dumitru-Suceava, acest zid e simplu şi drept, cu două mici edicule laterale (**Fig.20**). La Moldovița începe a se complica: devine un pentagon care sugerează interiorul oraşului (**Fig.21**). La Arbure apare o a treia formulă: pentagonul e astfel adus încât să formeze la capete câte o lojă rotundă în care apar, în cea din stânga monarhul şi soția sa, iar în cea din dreapta doi înalți ierarhi. În schimb lucrul se simplifică în partea de jos a compoziției: în locul celor două grupuri laterale de ierarhi apar numai doi diaconi care cădelnițează de o parte şi de alta a purtătorului de icoană (**Fig. 22**). Este a patra dovadă că ne aflăm în fața unei picturi net ulterioare Moldoviței.

Dar am vorbit mai sus şi de deplasarea unor scene în interiorul Acatistului. Printre alte exemple, cel mai semnificativ, şi perfect suficient pentru demonstrație, este tocmai cel al compoziției pe care am analizat-o acum: Exaltarea Odighitriei. Se ştie că Acatistul – acest imn de glorie închinat Fecioarei ca născătoare de Dumnezeu, e format din două cicluri distincte: primele 12 strofe privesc latura istorică propriu-zisă, de la Buna Vestire până la Fuga în Egipt. Se înțelege de la sine că în

acest ciclu istoric inversiunile sau înlocuirile de scene nu puteau fi decât minime, cu toată dorința pictorilor de a se urma unul pe altul fără a se copia servil. Dimpotrivă, ultimele 12 strofe constituie ciclul simbolic, de venerare și glorificare a Maicii Domnului și a întrupării Cuvântului. Aici libertatea de mișcare era evident mult mai mare, atât pentru inovațiile pictorului, cât și pentru scopurile urmărite de ctitor. Căci Imnul Acatist, compus în secolul al VI-lea de vestitul poet și melod bizantin Romanos, este de fapt o invocare prin glorificare a Fecioarei, adică o rugăciune, și ctitorii care porunceau transpunerea ei în pictura bisericilor lor puteau cere cele mai diverse lucruri prin această rugăciune. Am arătat de pildă că, zugrăvind la capătul Acatistului o imensă imagine a Constantinopolului victorios împotriva asediatorilor persani din anul 626, dar actualizând-o prin înlocuirea persanilor cu turcii, și prin introducerea tunurilor, zugravii lui Rareș au transformat întregul Acatist, potrivit nevoilor domnului, într-o rugăciune românească de război, rugăciune prin care Rareș și poporul Moldovei cereau Fecioarei victoria împotriva turcilor. Și e interesant de constatat că scena cea mai dinamică în deplasarea ei în interiorul Acatistului a fost tocmai Exaltarea icoanei Odighitriei, icoană purtată procesional și în scena Asediului, și prin a cărei intervenție se aștepta împlinirea lucrului cerut în rugăciune. Căci orașul reprezentat în această scenă nu era decât reducția simbolică a vastului oraș înfățișat în Asediu: Constantinopolul alias Suceava. Și astfel, dacă în

ansamblurile din anii de început ai picturii exterioare: Probota – 1532, Sf. Gheorghe-Suceava – 1534, Homor – 1535, Exaltarea Odighitriei se afla pe la mijlocul Acatistului, ocupând locurile 18 sau 17, la Sf. Dumitru-Suceava – 1536 și Moldovița – 1537, ea e mutată spre sfârșit și plasată penultima, ultima scenă fiind o glorificare teofanică a Fecioarei și ilustrând ultima strofă, apoteotică, a Acatistului: "De toți cântată Maica Domnului". În sfârșit, la Baia – 1537, Exaltarea Odighitriei trece chiar pe locul ultim pentru a ilustra ea însăși strofa de apoteoză pe care am citat-o mai sus. Drumul parcurs de icoana salvatoare a Odighitriei e semnificativ. El arată că atât gândirea celor care au poruncit zugrăvirea Acatistului pe fațadele bisericilor cât și cea a zugravilor înșișinu a stat pe loc. Din an în an s-au străduit cu toții să adecveze cât mai exact cu putință rugăciunea Acatistului scopului propus. Și ca urmare, Exaltarea Odighitriei a fost luată din pozițiile 18 sau 17 – unde, pierdută printre atâtea alte scene, își pierdea mult și din importanță și din semnificație – și mutată spre finele Acatistului până a ajuns în poziția ultimă. În această poziție a putut cumula, din punctul de vedere al conținutului de idei, cele două funcții supreme: de identificare a sa cu strofa finală, de maximală apoteozare a Fecioarei ("De toți cântată Maica Domnului"), și de introducere directă, optică și deci psihologică, în compoziția imediat următoare: uriașa imagine a Asediului Constantinopolului [54] – Sucevei.

[54] În imagine se vede perfect cetatea Galatei. În ea, nici un personaj. În

Această rezolvare iconografică-teologică a Acatistului, în modul cel mai vădit optima, nu e de mirare că întocmai aşa o întâlnim reluată la Arbure. Mai mult: pentru a fixa "poanta" cu şi mai mare precizie şi forţă de şoc optic, zugravul de la Arbure a procedat în aşa fel încât Exaltarea Odighitriei să cadă exact deasupra mijlocului imaginii Asediului (**Fig.23**), imagine asupra căreia zugravul centra astfel, ca într-un focus întreaga semnificaţie a rugăciunii Acatistului. Este a cincea dovadă şi cea mai importantă că Acatistul şi, odată cu el, întregul ansamblu de pictură de la Arbure, a fost realizat după Moldoviţa adică după anul 1537. A merge mai departe cu dovezile, care răsar de altfel din întreaga pictură

apă câteva vase cu pânză cu catarge verticale cu mari pânze pătrate. Maica Domnului din prapur e o Odighitrie, nu o Eleusă (ca şi Maica Domnului de deasupra ferestrei altarului şi ca şi cea din prapurul lui Heraclius care e bine conservată). Procesiunea e foarte redusă: numai în colţul din stânga al cetăţii se mai văd contururile capetelor împăratului şi împărătesei chiar deasupra imaginii de sus a icoanei. În jur, în semicerc, un grup de capete cărora li se mai văd numai câte puţin din pălării.

Mandilismul nu există şi nici n-a existat. Grupul procesional e prea mic pentru a permite şi alt prapur în afară de al Fecioarei. Nu există absolut nicăiri nici o urmă de mandilism.

În faţa cetăţii două grupuri de călăreţi. În stânga apărătorii care ies de după un deal care lasă să li se vadă numai busturile şi numai la primii trei trupurile cailor pe jumătate sau numai gâtul. Cei din faţă ţin lăncile îndreptate orizontal asupra inamicului. Grupurile care se bat poartă aproximativ aceleaşi căşti de război cu vârful ţuguiat. În extrema dreaptă a compoziţiei grupul de călări e orientat spre dreapta: învinşii care abandonează asediul. *(Cercetare din 1959).*

exterioară şi interioară a monumentului şi nu numai din Acatist, e inutil.

x

Ne mărginim să constatăm, gândind recapitulativ, că argumentul estetic şi argumentul iconografic au "bătaie" egală şi converg în acelaşi punct: înainte de 1537 biserica lui Luca Arbure era lipsită de podoaba picturii. Se poate merge mai departe cu precizările? Evident că da. Şi pentru a scurta e suficient să mutăm întreaga chestiune a datării pe teren **politic** şi să aducem argumentele pe care le-am prezentat cândva în explicarea semnificaţiei ideologice a picturii exterioare moldoveneşti. Se ştia şi până la noi iar noi am subliniat cu un accent special, fundat pe cercetări şi concluzii proprii, că cea mai ostentativ politizată temă a picturii exterioare din vremea lui Rareş este Asediul Constantinopolului, în care acest oraş e văzut bivalent, după sistemul gândirii în pilde a omului medieval: ca metropolă a imperiului bizantin şi, totodată, ca metropolă a Moldovei. Deci: Constantinopolul – alias Suceava. Nu mai repetăm argumentaţia şi amănuntele pe care le-am adus în 1963[55]. Reamintim numai atât: o scenă în care asediatorii turci, însoţiţi de tunuri grele şi spectaculoase, sunt izbiţi şi sfărâmaţi de gurile de foc ale artileriei moldoveneşti instalată pe meterezele Sucevei asediate nu putea figura pe faţadele bisericilor moldoveneşti decât în prima domnie a

[55] SORIN ULEA, *Originea şi semnificaţia...(I),* p. 70-76.

lui Rareş (1527-1538), când toată ţara, exaltată de impetuosul domn, aştepta fremătând războiul şi aspra pedepsire a otomanilor. Dimpotrivă, după înfrângerea lui Rareş în 1538, din cauzele bine ştiute, şi după revenirea sa la tron în 1541 cu voia lui Soliman Magnificul pe care domnul îl vizitase – şi-l câştigase – la Stambul, situaţia se schimbase radical. Şi e la mintea omului că dacă domnul dorea totuşi să poruncească reluarea ideii şi să picteze mai departe pe faţadele bisericilor acel stindard de luptă ce era Asediul, trebuiau scoşi din scenă şi turcii şi moldovenii, cu toate tunurile şi armele lor. Trebuiau scoase, într-un cuvânt, toate elementele incendiare care agitaseră întreaga ţară împotriva turcilor şi în contra cărora e în firea lucrului că turcii, ajunşi să-şi dicteze condiţiile, protestaseră. Este exact ceea ce vedem în Asediul de la Arbure (**Fig.24**), care, expurgat de orice element de actualitate, înfăţişează, cuminte şi anacronic, un episod oarecare din istoria timpurie a Bizanţului: Asediul Constantinopolului de către persani în anul 626. E adevărat că şi în acest asediu tot creştinii îi înfrâng pe păgâni, după cum arată, de pildă, ploaia de foc ce cade asupra lor, bizantinii respingând împresurarea şi nimicind pe invadatorul asiatic. Iar în locul inscripţiei laconice din prima domnie a lui Rareş: "Aici e Ţarigradul", apare un lung text ce relatează pe larg faptele ce se văd în scenă. Dar, desigur, turcii puteau fi liniştiţi căci tocmai asemenea text arăta, odată în plus, că ce se vede acolo e o poveste, o simplă poveste a unor fantasme

scufundate în vremuri imemoriale, fără legătură posibilă cu prezentul. Însă – căci este aici un însă – un ochi de moldovean din vremea lui Rareş, trecând atent pe vasta scenă putea găsi un mic, un infim, un microscopic amănunt să-l facă să tresară şi să-i dea semn limpede că domnul stă la pândă, veghează. Căci dintr-unul din zidurile Constantinopolului (cel din extrema dreaptă) asediat de persani apare, spre stupoarea spectatorului, o ţeavă de tun de numai doi centimetri, îndreptată asupra asediatorului! (**Fig. 25**). Totodată însă, pentru a compensa înfăţişarea atenuată a Asediului, zugravul de la Arbure a readus în actualitate, în interiorul bisericii, tema războinică de la Pătrăuţi – Cavalcada împăratului Constantin (**Fig.26**) – pe care a zugrăvit-o la vedere, pe peretele de vest al pronaosului. În 1959 am spălat prin uşoară tamponare scena din dreapta ferestrei din pronaos şi a apărut în toată splendoarea sfântul Constantin cel Mare tânăr, singur şi călare. Era o scurtare simbolică a faimoasei Cavalcade de la Pătrăuţi: în faţa împăratului apărându-i pe cer la fel de faimoasa cruce: În acest semn vei învinge".

Dar caracterul militar-naţional al decoraţiei absidelor rezultă şi din chipul în care a utilizat tema Deisis zugravul de la Arbure. Reflectând un sentiment general al societăţii moldoveneşti din evul mediu – acela de a intensifica, pe măsura creşterii primejdiei otomane, acţiunea de invocare a ajutorului ceresc pentru apărarea militară a ţării – zugravul de la Arbure a amplificat Marea

rugăciune a absidelor, adăugând, pe faţada de sud a bisericii, încă o Rugăciune. El a plasat această Rugăciune – desfăşurată pe un singur registru – în dreapta uşii de intrare în biserică, spre a face, în mod simbolic, pandant scenei Asediului, zugrăvită în stânga uşii (**Fig. 27**) şi, pentru a scoate net în lumină semnificaţia războinică a noii Rugăciuni, zugravul a alcătuit această temă exclusiv din sfinţi militari. Printre aceşti sfinţi figurează, iarăşi, Ioan cel Nou, iar în fruntea lor – **caz unic în iconografia bizantină** – împăraţii Constantin şi Elena[56], consideraţi, încă din veacul al XV-lea, printre marii protectori ai Moldovei[57]. În fond, această Deisis nu e altceva decât o originală transpunere iconografică a Cavalcadei lui Constantin, zugrăvită în interior. În Cavalcadă, sfinţii militari sunt reprezentaţi pornind efectiv

[56] Această Deisis are o lungime de 11,60 m. În stânga, după arhanghelul Mihail, urmează sfinţii Constantin şi Gheorghe cu sulița în mâna dreaptă (fără inscripţii). În dreapta, după arhanghelul Gavril, urmează Sf. Elena şi Dimitrie ţinând în stânga arcul şi în dreapta sulița. Grupul central, închis de sfinţii Gheorghe şi Dimitrie, pare a fi despărţit de cele două grupuri laterale de câte o subţire linie verticală Mai mult, pentru a marca încă o anumită diferenţă ierarhică, e păstrată o mică distanţă şi înaintea sfinţilor ce urmează (**Fig.28**). După grupul central, de o parte şi de alta urmează câte opt sfinţi militari (cei din dreapta fără inscripţii), în stânga urmează sfinţii Teodor Tiron, Teodor Stratilat, Mercurie, Lupa, sfântul mucenic „Kondrat" şi Ioan cel Nou. *(Cercetare din 1959).*

[57] Se ştie că imaginile în picioare ale celor doi sfinţi, cu crucea la mijloc, străjuiesc, pe peretele de vest, intrarea în naosul bisericilor din vremea lui Ştefan cel Mare. Din ansamblurile complete de pictură ce ni s-au păstrat din această epocă, imaginile celor doi sfinţi lipsesc numai la Voroneţ.

la luptă împotriva păgânătăţii; în Deisis, aceşti sfinţi se roagă pentru victorie[58].

Mai mult, creatorii ansamblului de pictură de la Arbure au liberat faţada de vest a monumentului prin trecerea Judecăţii de apoi pe faţa de sud şi au umplut-o cu o puzderie de imagini din viaţa sfinţilor Gheorghe, Dimitrie, Nichita, precum şi a sfintei Paraschiva[59]. Introducerea acesteia din urmă printre vieţile marilor sfinţi militari poate surprinde numai la prima vedere, lucrul având, în realitate, o raţiune profundă. În veacul al XIII-lea, pe vremea strălucitelor sale victorii militare, Ivan Asen al II-lea al Bulgariei adusese din Constantinopolul ocupat de latini şi primise cu pompă în capitala ţării – Târnovo – moaştele sfintei Paraschiva[60], care deveniră pentru bulgari ceea ce vor deveni, mai târziu, pentru moldoveni moaştele lui Ioan cel Nou: o pavăză naţională. Drept care, o sută de ani mai târziu, în condiţiile creşterii foarte grave a pericolului turcesc, patriarhul Eftimie i-a închinat sfintei o scriere a vieţii ei, în a cărei parte finală se spunea, printre altele: „Prin mijlocirea ta îi vom înfrânge pe toţi cei ce vor

[58] SORIN ULEA, *Originea şi semnificaţia...(I)*, p.86.

[59] I. D ŞTEFĂNESCU, (*L'évolution de la peinture...*, 1928, p.128) este primul care a semnalat prezenţa ciclului vieţii Sf. Paraschiva la Arbure. Nici el, nici alţii nu s-au ocupat, însă, de rostul sau semnificaţia acestei prezenţe.

[60] E. KALUŽNIACKI, *Werke des Patriarchen von Bulgarien Euthymius, 1375-1393,* Viena, 1901, p. 70-72; *История на българската литература. 1. Старобългарска литература,* Sofia, 1963, p. 297-299.

veni cu război asupra noastră! Prin tine oraşul nostru se întăreşte şi va repurta luminoasă biruinţă!"[61]. După căderea Bulgariei în 1393, moaştele sfintei au fost transportate pe ascuns la Vidin, iar apoi în Serbia de nord, rămasă încă independentă. Şi această parte, de declin, din istoria moaştelor Paraschivei a format obiectul unei scrieri panegirice – mai sumbre ca ton – din partea celui mai important ucenic al lui Eftimie: scriitorul bulgar Grigore Ţamblac[62], care a trăit apoi un timp şi în Moldova unde a scris viaţa lui Ioan cel Nou, patronul Moldovei. E interesant, însă, că deşi aveau la îndemână două scrieri, autorii ansamblului de la Arbure au transpus în iconografie numai scrierea optimistă a lui Eftimie, din vremea când Târnovo era o capitală falnică, evitând cu totul să ilustreze peregrinările moaştelor după căderea capitalei bulgare sub turci. Deci, aceeaşi idee pe care au manifestat-o creatorii picturii exterioare moldoveneşti şi atunci când, cu ani în urmă, prelucraseră tema Asediului Constantinopolului în aşa fel încât să prezinte nu căderea sa sub turci, în 1453, ci victoria sa asupra asediatorilor persani, în 626. Aceeaşi invocare a ajutorului militar al unui faimos sfânt ocrotitor, prin evocarea nu a unui moment tragic, ci a unui moment măreţ din istoria unei vestite capitale creştine ortodoxe. Nu e deci deloc întâmplător că zugravul de la Arbure a potrivit în aşa fel registrul cu scenele vieţii Paraschivei, încât imaginea glorioasă a Târnovei primind cu pompă moaştele

[61] IDEM, *Werke,..*, p.74; *История...*, p.298-299.
[62] I DEM, *История...*, p.332-334.

ocrotitoare[63] a fost plasată la extrema de sud a faţadei respective adică **exact lângă** Asediul Constantinopolului, zugrăvit după unghiul clădirii, pe faţa de sud. De altfel, celebra sfântă bizantină era încă de pe la finele veacului al XIV-lea „în atenţia" moldovenilor, care i-au închinat, probabil chiar în acea vreme, o biserică[64]ce avea să devină, în cursul veacului al XV-lea, lăcaşul celei mai importante episcopii a ţării: episcopia de Roman. Dar încă mai semnificativ este faptul că în vremea în care zugravul de la Arbure ilustra viaţa Paraschivei, Petru Rareş închina aceleiaşi sfinte biserica propriilor sale curţi domneşti din

[63] I. D. ŞTEFĂNESCU, (*loc. cit.*) crede că oraşul care e înfăţişat primind moaştele Paraschivei e „Novigrad (ville de Roman, en Moldavie)", deşi inscripţia slavonă, plasată în partea de sus a compoziţiei, indică explicit numele oraşului Târnovo (**ЗДѢ ПОСТАВИШѦ СТАВЪ ТРЪНОВѢГРАДѢ**...Citirea am făcut-o în 1959, scena este astăzi dispărută.) De altminteri, e notoriu că moaştele Paraschivei au fost aduse în Moldova abia în 1641 de Vasile Lupu, adică la o sută de ani după zugrăvirea bisericii din Arbure, şi nu la Roman, ci la Iaşi. şi depuse cu pompă în biserica Trei Ierarhi (MELCHISEDEC, *Viaţa şi minunile cuvioasei maicei noastre Paraskevei cei noi...*, Bucureşti, 1889, p. 46-65; N. IORGA, *Istoria bisericii...*, I, p. 307).

[64] Într-un act de danie, emis în anul 1408 în favoarea bisericii Sfânta Vineri (Paraschiva) din Roman, Alexandru cel Bun arată că în acea biserică „zace sfântrăposata maica noastră cneaghina Anastasia" (*Documente privind istoria României. A. Moldova,* vol. I, p.17, facsimil la p. 436), ceea ce înseamnă că biserica exista mai dinainte. Ea va fi fost ridicată chiar de tatăl lui Alexandru cel Bun, adică de voievodul care a dat şi numele oraşului: Roman I (1392-1394) (N. IORGA, *Istoria bisericii româneşti,* vol. I, Bucureşti, 1929, p. 78; C. C. GIURESCU, *Târguri sau oraşe şi cetăţi moldovene,* Bucureşti, 1967, p. 69).

Târgul-Frumos [65] . În sfârşit, în veacul al XVII-lea moldovenii vor aduce în propria lor ţară moaştele Paraschivei, depunându-le în cea mai somptuoasă biserică a capitalei de atunci: Iaşii, şi venerându-le ca pe un scut al ţării. Dar să revenim, după acest excurs, la imaginea de ansamblu a faţadelor de vest şi sud ale bisericii din Arbure, aşa cum au „regisat-o" autorii ei şi cum a transpus-o în practică Dragoş Coman, conducătorul echipei de zugravi. Dominată, în partea de sus, de imaginile laterale, realizate la mari dimensiuni, ale sfinţilor Gheorghe şi Dimitrie, care converg asupra unei imagini centrale, înfăţişându-l pe Hristos în gloria atotbiruitoare a Înălţării, întreaga faţadă de vest apare ca o imensă apologie războinică a imaginilor Asediului şi Acatistului, care se văd în continuare, pe faţada cealaltă, de sud, a monumentului[66]. Prin asemenea alcătuire a programului **ansamblul de pictură de la**

[65] Pisania acestei biserici nu se mai vede astăzi, ea fiind, poate, acoperită, aşa cum crede G. BALŞ (*Bisericile şi mănăstirile moldoveneşti din veacul al XVI-lea,* Bucureşti, 1929, p. 81), de turnul adăugat în faţa uşii de intrare. Dar în pomelnicul familiei ctitorului, zugrăvit în proscomidie, e menţionat, printre copiii lui Rareş, şi Constantin (N. IORGA, *Inscripţii din bisericile României,* II, Bucureşti, 1908, p. 291; G. BALŞ, *loc. cit.*). iar întrucât la începutul anului 1541, când Rareş reluase tronul Moldovei, Constantin nu era încă născut (*Cronicile slavo-române din sec. XV-XVI* publicate de Ion Bogdan, ed. P. P. Panaitescu, Bucureşti, 1950, p. 88 şi 103), rezultă că biserica Sf. Paraschiva a curţilor din Târgul-Frumos a fost ridicată de Petru Rareş în timpul celei de-a doua domnii: 1541-1546.

[66] SORIN ULEA, *Originea şi semnificaţia..., (II)*, în SCIA, Seria Artă plastică, XIX, 1972, 1, p. 45-46.

Arbure e cel mai militarizat din întreaga pictură moldovenească din cele două secole: XV-XVI.

Asemenea alcătuire iconografică datează prin ea însăşi pictura de la Arbure plasând-o exclusiv în a doua domnie a lui Rareş şi restrângând-o deci la un interval de numai şase ani: 1541-1546. Căci după moartea lui Rareş urmează la tron fiul său mai mare Iliaş, şi am arătat că tocmai din cauza atitudinii sale filoturce ce avea să-l ducă la mahomedanism, autorii picturii exterioare au trebuit să scoată cu totul din repertoriul acesteia scena Asediului. Orice insistenţă devenind superfluă, să punem punct demonstraţiei. Întrucât toate argumentele aduse în discuţie dovedesc că ansamblul de pictură de la Arbure a fost executat în unul din anii dintre 1541 şi 1546, concluzia se impune de la sine: acel an nu poate fi decât cel menţionat în inscripţia din 1541. Şi deci: departe de a fi un simplu restaurator, Dragoş Coman îşi recapătă toate drepturile ce i-au fost controversate şi chiar negate şi devine ceea ce şi este: unul din cei mai mari artişti din istoria poporului român. Şi, spre a pomeni şi colţul de ţară care a dat atâtea contribuţii culturii şi civilizaţiei româneşti de-a lungul veacurilor, e timpul să precizăm că Dragoş Coman e primul artist ieşean cunoscut.

Printre atâţia alţii, Theodor Pallady – ieşean şi el – ar fi fost desigur unul dintre aceia care s-ar fi bucurat cel mai mult să-şi afle rădăcini atât de adânci în solul natal. Cu atât mai mult cu cât cercetări recente au dovedit că rafinatul

artist manifestase mare interes pentru pictura monumentală, dorind cândva el singur să decoreze un edificiu.

x

Înțelegând din cele de mai sus că în a doua domnie a lui Rareş scena Asediului nu mai putea arăta ca în prima domnie şi că din ea trebuiau să dispară şi turcii şi moldovenii, înțelegem limpede şi adevăratul sens al primelor cuvinte din inscripția lui Dragoş, aşa cum le-am tradus noi. Căci dacă e învederat că însuşi domnul a socotit că a mai picta Asedii de vechiul tip ar fi fost un act iresponsabil, e la fel de limpede că turcii înşişi, care-şi aveau trimişii lor politici şi militari la Suceava, au cerut să fie scoşi din scena Asediului, scenă care să nu mai constituie pe viitor un stimulent la duşmănie între moldoveni şi otomani. Era, trebuie să recunoaştem, dreptul şi chiar obligația lor de a cere asemenea măsură, şi orice învingător ar fi făcut la fel. Şi este exact ceea ce ne comunică sec şi lapidar Dragoş Coman: "Am făcut [cum] au zis turcii".

O ultimă implicație a inscripției lui Dragoş, ce ne mai rămâne s-o lămurim este în legătură cu Ana, care a plătit zugravului douăzeci de zloți pentru decorarea bisericii. Cine este Ana? Inscripția ne spune clar: fiica lui Arbure cel Bătrân: **дочки [арб8]ре стараго.**

Citind literal, traducătorul din secolul XIX a văzut că **дочка** e acordat la genitiv: **дочки** şi a tradus corect:

"Ana, a fiicei lui Arbure cel Bătrân". El n-a înțeles că e o eroare de gramatică, pentru că n-a înțeles că prezumata mamă a Anei nu putea fi expediată ireverențios fără nume şi menționată numai ca "fiică a lui Arbure cel Bătrân". V. Grecu a sesizat prompt mărunta eroare şi a înlăturat-o tacit, traducând: Ana, die Tochter des alten Arbure"[67]". Cu alte cuvinte Ana era pentru V. Grecu, sora hatmanului Luca Arbure, ctitorul bisericii, şi, împreună cu acesta, fiica fostului pârcălab al cetății Neamțului, Cârstea Arbure, mort mult înainte de 1500. Aşa am înțeles şi noi lucrurile în 1969[68] şi aşa le înțelegem şi astăzi. E drept că istoricul I. Caproşu a emis în 1967, în graba condeiului, o opinie nefondată: Ana nu ar fi fost sora ci fiica lui Luca Arbure şi, deci, nepoata lui Cârstea Arbure[69]. Însă Caproşu a revenit, cum era şi firesc, asupra acestei opinii, acceptând şi el, în 1974[70], singura concluzie firească: cea adoptată de V. Grecu şi de noi înşine. În schimb V. Vătăşianu, ce-şi publicase o lucrare tot în 1974, neştiind de revenirea lui Caproşu, a adoptat, fără vreun examen critic, opinia eronată a acestuia din 1967[71]. Iar I. Solcanu – iarăşi I. Solcanu – doritor să sprijine la rându-i opinia lui V. Vătăşianu, şi-a luat sarcina remarcabilă de a o demonstra "documentar". Cum reuşeşte autorul asemenea

[67] V. GRECU, *Eine Belagerung...*, p. 282.
[68] SORIN ULEA, în *Istoria artelor plastice...*, Vol. I, p. 365.
[69] I. CAPROŞU, *Biserica Arbure*, Bucureşti, 1967, p. 21.
[70] IDEM, *Biserica Arbure*, în Mitropolia Moldovei şi Sucevei, 1974, nr. 5-6, p. 411.
[71] V. VĂTĂŞIANU, *Pictura murală din nordul Moldovei*, Bucureşti, 1974.

performanță? Printr-o copilărie, pe cât de ritos formulată pe atât de absurdă. După ce coroborează fantezist două documente de cancelarie din 1575 şi 1587 scoțând din ele ce nu se poate scoate[72]. I. Solcanu vine cu argumentul "forte" care merită citat pentru a se vedea la ce se poate ajunge prin ignorarea evidenței celei mai elementare: "epitetul 'cel bătrân' – ne spune autorul – nu viza pe Cârstea Arbure, care era decedat de mai bine de jumătate de secol în anul pictării inscripției de zugravul Dragosin, ci pe Luca Arbure care deținuse dregătoria de portar al Sucevei, una dintre cele mai înalte în statul medieval moldovenesc, vreme de un sfert de secol, din 1496 până în momentul decapitării, aprilie 1523. Având deci în vedere acest fapt, cât şi cei douăzeci de ani scurşi de la tragica sa moarte (aici I.Solcanu devine patetic), precum şi relativa tinerețe a urmaşilor, îndeosebi a nepoților, la care, desigur, era raportată figura lui Luca Arbure, aureolată şi de năprasnica moarte (aici cititorul e presupus a fi zguduit în favoarea victimei), înțelegem că epitetul "starago" – cel bătrân – din inscripția zugravului Dragoş desemna pe ctitorul bisericii"[73] Şi I.Solcanu citează; dar nu ia în seamă, argumentul de simplu bun simț adus de I.Caproşu, şi anume că "Arbure starago" din inscripția lui Dragoş nu poate fi

[72] I. SOLCANU, *Datarea...*, p. 47-48. Demonstrația "genealogică" pe care o face aici autorul pentru a o scoate pe Ana fiică a lui Luca Arbure şi nu soră a acestuia e de un arbitrar absolut şi e inutil a o comenta. Simpla citire a acestei demonstrații e un comentar suficient pentru oricine.

[73] *Ibidem,* p. 48, nota 31.

altul decât acelaşi "Arbure starago" din inscripția sculptată pe chivotul de piatră din pronaos[74]. Căci în adevăr, pe acest chivot ctitorul Luca Arbure pusese să se sape, în frumoase litere mari, următoarele cuvinte: "Acest chivot ş-i l-a făcut pan Luca Arbure, pârcălabul Sucevei, fiul lui Arbure cel bătrân, pârcălabul Neamțului, în anul 7011 (1503), Aprilie 29"[75]. Mai mult, I.Solcanu nu menționează deloc, ca şi cum n-ar exista, însăşi pisania de piatră a bisericii, pusă deasupra uşii de intrare şi în care ctitorul se arată pe sine, întocmai ca şi pe chivot, ca "fiu al lui Arbure cel bătrân". Apărând teza lui V.Vătăşianu, preluată de acesta de la Caproşu care între timp o părăsise, I.Solcanu respinge hotărât "opinia" mea, "la care s-a raliat recent" şi I.Caproşu, pentru motivul că această opinie "nu se sprijină pe informații documentare"![76] Va să zică cele două inscripții de piatră nu sunt pentru I.Solcanu "informații documentare". Ce alte informații mai "contondente" poate dori? Interesantă imunitate față de gândirea logică, neîntrecută decât de convingerea autorului că într-un laps de circa 70 de ani, în apogeul istoriei medievale a Moldovei, au putut exista doi "Arbure cel bătrân": Arbure cel bătrân – tatăl şi Arbure cel bătrân – fiul!! Şi încă amândoi împodobiți cu aceeaşi titulatură în una şi aceeaşi biserică, spre confuzia generală a contemporanilor şi a posterității. Nu e oare o arhibanalitate

[74] I. CAPROŞU, *op. cit.,* loc. cit.

[75] E. KOZAK, *Inschriften...,* p. 2; G. BALŞ, *Bisericile lui Ştefan cel Mare,...,* p. 116, tot la Balş şi o fotografie a chivotului, p. 243.

[76] I. SOLCANU, *loc. cit.*

a istoriografiei românești faptul că apelativul "cel bătrân" avea un sens precis? Că dintr-un șir de personalități cu același nume, medievalii nu au acordat asemenea apelativ decât uneia singure, celei mai vechi în timp, tocmai spre a o distinge de rest și spre a o fixa definitiv în posteritate într-o aură unică? Așa a făcut, de pildă, Petru Rareș cu tatăl său, pe care l-a numit "starago" și tot așa a făcut Petru Șchiopul cu Petru Rareș. Dar să ne oprim: căci I.Solcanu n-a vrut decât să apere pozițiile specialistului cu care-și trece examenele de doctorat. Că a mizat greșit, aceasta e o chestiune pur profesională ce privește etica doctorandului.

x

În încheiere am vrea să desprindem în mod explicit o concluzie implicată deja în demonstrația pe care am expus-o în prezentul studiu. Ea privește caracterul funerar și postum al tabloului din chivot, despre care am vorbit în 1959[77]. Într-adevăr: constatarea că acest tablou face parte integrantă din ansamblul de pictură realizat de Dragoș Coman în 1541 arată, prin ea însăși, că toți membrii familiei Arbure înfățișați în el erau persoane decedate. Despre Iuliana, soția hatmanului, știm că murise înainte de 1523, anul în care va fi executat însuși hatmanul. Despre fiii Teodor și Nichita știm iarăși că au fost executați odată cu tatăl lor, ca direct implicați în complotul împotriva

[77] SORIN ULEA, *Portretul funerar* ..., p. 63, nota 3.

lui Ștefăniță. Ei nu erau deci în acel moment niște copii, ci oameni tineri și-n toată puterea. Ei și nu alții sunt deci cei înfățișați în tabloul funerar. De ce sunt însă prezenți ca doi copii și nu ca tineri bărbați? Iată o întrebare ce nu poate înflori decât în mintea raționalistă a omului modern, străin de convenția medievală. Căci reprezentarea celor doi copii e o pură convenție, menită să îndeplinească discret o datorie creștinească: pomenirea morților. Spunem discret pentru că în 1541 Rareș era pe tron și, integral solidar cu politica antiboierească a nepotului și înaintașului său Ștefăniță, i-a socotit pe dușmanii acestuia ca pe dușmanii săi. Cu atât mai mult cu cât, marii boieri din echipa lui Arbure, scăpând de pedeapsa capitală în vremea lui Ștefăniță, au reluat complotul împotriva lui Rareș și au fost executați de acesta. A-i zugrăvi, așadar, pe Luca și Iuliana Arbure ca pe niște oameni în puterea vârstei adică tocmai cum și erau în vremea când ctitoreau biserica, era un lucru firesc și la adăpost de orice implicații politice. A-i zugrăvi însă pe cei doi fii nu cum arătaseră în vremea construirii bisericii ci cum arătau în anul în care fuseseră executați pentru trădare ar fi apărut ca un gest de sfidare deschisă la adresa lui Rareș. S-ar fi înțeles că sora lor, Ana Arbure, nu învie memoria a doi copii nevinovați ci a doi dușmani ai domniei Moldovei. Iată de ce Dragoș i-a înfățișat pe cei doi frați așa cum îi vedem în fundul chivotului, adică la vârsta inocenței absolute, străini de mizeriile vieții.

Cât despre tabloul votiv din naos, nu e de spus decât un lucru: cei cinci copii ce se văd acolo sunt și ei o

convenție; adică ei sunt numai atâția la număr câți avea ctitorul în anii ridicării bisericii, şi sunt înfățişați la vârsta pe care o aveau atunci. E neîndoios că dintre cei patru băieți doi sunt tocmai Teodor şi Nichita, pe care pictorul, ajungând cu lucrul în pronaos, i-a zugrăvit şi în tabloul funerar alături de părinții decedați.

Ar putea unii crede că suma de bani indicată ca fiind plătită de Ana Arbure lui Dragoş Coman pentru întreaga pictură interioară şi exterioară a bisericii e prea mică. Şi într-adevăr e prea mică şi care e atunci explicația? Simplă. Aşa cum am arătat, ansamblul de pictură de la Arbure e cel mai militarizat din cauză că ctitorul său e Rareş, şi din porunca sa a fost introdusă, pur simbolic, Ana Arbure.

Cum au apărut fotografiile mele în cartea lui VASILE DRĂGUȚ, *Dragoş Coman maestrul frescelor de la Arbore,* Bucureşti, Ed. Meridiane, 1969

De mai multe decenii de când studiez arta şi cultura medievală europeană m-a intrigat, cândva, cu precădere în arhitectura moldovenească, faptul că **fotografierea de ansamblu a unei biserici** îi prezintă verticalele uşor înclinate iar acoperişul pare zburat de vânt. Ambele fenomene conjugate anulează stabilitatea şi forța gravitațională a monumentului făcându-l să pară o înjghebare dezechilibrată şi fără pondere. Abia în anii 60 ai secolului 20 mi-a venit în cap o idee: să fotografiez biserica nu de jos ci de la o înălțime mai mare decât ea. Îmi trebuia deci o maşină dotată cu o nacelă care să mă ridice la înălțimea necesară. M-am adresat cu această cerere primarului general al Sucevei, domnul Ion Siminiceanu cu care mă aflam în

relaţii de mare prietenie. Căci din fericire politica prin care ajunsese în acel post suprem îi era o simplă formă, fondul său sufletesc fiind omenia şi prietenia. Mi-a rezolvat rugămintea imediat prin două telefoane şi a doua zi la ora 4,30 am pornit cu maşina turn la Arbure unde n-am încăput prin poarta de zid ci am spart un gard de nuiele. Şi împreună cu eminentisimul şi foarte îndrăznetul fotograf Sorin Radu m-am plasat cu turnul aproape de **absida bisericii** şi ne-am ridicat, încet şi calculat, până la 17 metri înălţime. Acolo am aşteptat până s-a roşit la răsărit aurora şi am tras poza care se vede (**Fig. 29**). Ne-am grăbit să nu răsară soarele care ar fi tăiat brutal în două absida altarului: umbră şi lumină orbitoare. Ne-am deplasat apoi cu turnul spre vest şi am fotografiat **întreaga faţadă de sud** a bisericii (**Fig.30**). N-am mai fotografiat şi faţada de vest din cauza copacilor ce împiedicau pătrunderea maşinii turn şi poate nu e rău pentru că se vede cât de şubredă e imaginea monumentului fotografiat tradiţional de jos în raport cu imaginile de est şi sud (**Fig. 31**).

Plecam tocmai atunci într-o lungă perioadă de cercetări în Grecia, Athos şi Constantinopol, când redactorul de carte m-a sunat la telefon ca să-mi spună că fotografiile de la Arbure au dispărut din mapa mea şi au fost trecute în mapa

lui Vasile Drăguţ. I-am spus necazul lui Drăguţ iar Drăguţ m-a asigurat că va remedia imediat situaţia. Dar după vreo două zile redactorul meu mi-a spus că fotografiile mele se află tot în mapa lui Drăguţ. L-am sunat din nou pe Drăguţ care s-a arătat scandalizat şi mi-a promis că va încheia imediat şi definitiv situaţia. Ştiindu-l şi incult şi hoţ cu înalte legături politice – Constanţa Crăciun ministrul culturii şi chiar Elena Ceauşescu – am plecat în Grecia cu mari îngrijorări. Şi în adevăr, cartea lui Drăguţ despre Arbure a apărut în lipsa mea cu fotografiile mele: şi cele de ansamblu dar şi scene şi personaje izolate cum ar fi cel pe care-l numisem **Înger galben** (**Fig.4**) în locul banalului apostol Marcu fotografiat, tot atunci, de Sorin Radu la rugămintea lui Drăguţ. Căci Drăguţ n-avea gust estetic, ci doar gust de pungaş. Se bizuia pe marile posturi ce le ocupa şi pe susţinerea politică a conducerii statului.

În 1987, în sala de conferinţe a Institutului de istoria artei plină cu oameni invitaţi de el ca să vadă ei cum îl distruge pe Ullea, (aşa-i mărturisise lui Răzvan Theodorescu care mi-a comunicat şi mie), vorbind calm, am demonstrat că susţinerile lui erau false căci ce prezenta el acolo era interpretarea incultă a picturii exterioare moldoveneşti a incultului Crăciunaş, vicar mitropolitan, pe care

însă nu-l cita. Apoi, părăsind sala, ajuns la uşă, „conferenţiarul" mi-a cerut să rămân la discuţii dar, încă mai calm, m-am adresat sălii: „Nu vorbesc cu hoţii".

DIN NOU DESPRE DATAREA ANSAMBLULUI DE PICTURĂ DE LA SUCEVIŢA

V. Brătulescu afirmă că zugrăvirea Suceviței a fost terminată la 22 Iulie 1596. Acest autor a avut meritul, pe de o parte, de a fi demonstrat că în tabloul votiv al clericilor de la Sucevița este "logofătul Ioan Movilă călugărit sub numele de Ioanichie la bătrânețe" (subl. ns), cleric pe care eu îl identificasem greșit[1] cu mitropolitul Barbovschi, iar pe de altă parte că "dacă Alexie apare în zugrăvelile de la Sucevița, înainte de Ana și Zamfira, nu înseamnă că el s-a născut între 28 ianuarie și 5 iunie 1601, ci că era născut înainte de Ana și Zamfira și deci este altul decât Alexandru[2]; eu afirmasem, în 1961 și în 2006[3], că Alexie și

[1] Într-un articol scris și publicat în 1959: *Un ctitor uitat al mănăstirii Sucevița: Teodosie Barbovschi mitropolit al Moldovei*, în SCIA, VI, nr. 2, p. 241-249, afirmam că bătrânul călugăr ce stă în genunchi lângă masa altarului în tabloul votiv al clericilor de la Sucevița era mitropolitul Teodosie Barbovschi care, într-adevăr, fusese și el ctitor al mănăstirii și care-și făcuse ucenicia ca și colegul său Gheorghe Movilă la Probota lui Petru Rareș. Greșisem însă căci V. Brătulescu procedase simplu și bine: văzând în tabloul votiv al ctitorilor laici și pe mama lui Ieremia Vodă a înțeles imediat că bătrânul călugăr din tabloul votiv al clericilor nu putea fi decât tatăl lui Ieremia Movilă. Vezi V. BRĂTULESCU, *Portretul logofătului Ioan Movilă (monahul Ioanichie) în tabloul votiv de la Sucevița*, în MMS, XLII, 1966, nr. 1-2, republicat în *Movileștii. Istorie și spiritualitate românească*. I *" Casa noastră movilească"*, Suceava, Ed. Mușatinii, 2006, p. 243.

[2] V. BRĂTULESCU, *Pictura Suceviței și datarea ei*, în MMS, XL, 1964, nr. 5-6, republicat în *Movileștii*..., I, p. 229.

[3] SORIN ULEA, *Datarea ansamblului de pictură de la Sucevița*, în *Omagiu lui George Oprescu cu prilejul împlinirii a 80 de ani,*

Alexandru sunt unul şi acelaşi. Brătulescu comite în schimb trei erori. Prima am demonstrat-o mai sus (1961): pictura Sucevitei a fost executată nu în 1596 ci în 1601. A doua eroare e că presupune că Lavrintie ar putea fi "ieroschimonah". Aceasta înseamnă că n-a studiat atent portretul acestuia "ascuns" după un pilastru în pridvor.

Am afirmat eu însumi în broşura privitoare la datarea picturii Sucevitei că în dreapta capului lui Lavrintie pictura e stricată, din care cauză n-am putut descifra ce fusese scris acolo. Dar oricum, spaţiul cu literele stricate e prea scurt pentru ca să încapă în el cuvântul "ieroschimonah", mai ales că în acel spaţiu se vede limpede litera ъ care nu face parte din cuvântul ieroschimonah. Însuşi Brătulescu nu e sigur şi declară doar că "ar putea fi ieroschimonah".

Dar să nu uit: constat că acest portret, în articolul republicat în 2006, este exact cel pe care l-am prezentat eu însumi în broşură. Căci pe de o parte e vizibil afumat în contrast cu toate fotografiile perfect clare din toate cele trei volume dedicate Sucevitei, şi pe de altă parte e vertical tăiat imediat în dreapta lui Lavrintie cu toate cele trei planuri consecutive tocmai până la Judecata de apoi. Procedasem aşa pentru ca privitorul să-şi dea seama unde se află Lavrintie în raport cu Judecata spre a-l putea găsi şi vedea. Faptul că alcătuitorii celor trei volume mi-au folosit şi mi-au ciopârţit fotografia este un lucru necinstit. Dealtfel vom vedea într-o addendă specială că tocmai organizatorul principal al celor trei volume s-a deprins să-mi fure descoperirile cu o dezinvoltură cam bizară.

Bucureşti, Ed. Academiei, 1961, p. 561-565 şi SORIN ULLEA, *Datarea ansamblului de pictură de la Sucevita,* Botoşani, 2006, 32 p.

Dar să încheiem cu Brătulescu. Lucrul care miră cel mai tare e că în vreme ce V. Brătulescu îl pomeneşte pe Lavrintie mai scund de statură şi ascuns vederii după un pilastru, nu pomeneşte nimic de **portretul uriaş care se vede tocmai din naos,** plasat cum e drept în centrul de vest al pridvorului şi se vede tocmai din naos, portret care **e al însuşi starețului Calistrat !!** Asemenea procedeu e o eludare voită din partea lui Brătulescu. I-a scăpat din vedere ? Imposibil. Asemenea enorm portret care domină întregul pridvor dă el peste tine nu tu peste el. Şi atunci? Atunci înseamnă că prezenţa starețului Calistrat îi strica lui Brătulescu socotelile. Ce socoteli ? Cele pe care i le-a furnizat la coada unui manuscris din secolul XV, eclisiarhul Enoh. Am comentat pe larg însemnarea lui Enoh în broşura mea şi nu are rost să mă repet, ci explic numai reacţia lui Brătulescu. Brătulescu a văzut că Enoh vorbeşte de un egumen Visarion şi de doi pictori fraţi: Ioan şi Sofronie şi a crezut că a găsit în aceşti fraţi pe pictorii Sucevitei iar în Visarion pe egumentul acestei mari biserici. Dar Enoh dă numai data terminării pictării: 1596, Iulie 22. Ce are a face, şi-a spus Brătulescu: am găsit că pictorii Sucevitei erau români şi l-am găsit şi pe egumentul Visarion.

Perfect. Numai că-l încurca starețul Calistrat cu uriaşul său portret din pridvor. Ce să facă cu el ? Simplu: s-a făcut că nu-l vede, căci dacă-l vedea şi-l consemna în scris în lungul şi destul de încurcatul său articol îi pierdea pe cei doi pictori români şi-şi pierdea şi gloria de a-i fi descoperit. Nu l-a mai interesat nimic şi n-a luat în seamă nici faptul surprinzător că în inscripţia sa Enoh nu arată care era hramul bisericii de care vorbeşte.

Am arătat eu în schimb în broşură[3] că zugravii Ioan şi Sofronie au pictat, într-adevăr, însă nu la biserica mare a Suceviţei ci biserica mică cu hramul Bobotezei, de peste actualele ziduri, care cu dimensiunile ei reduse putea fi zugrăvită de cei doi pictori din primăvară cândva până la 22 Iulie 1596, dată care însă nu se aplică în nici un chip zugrăvirii Suceviţei mari, după cum am arătat şi-n broşură pe larg, şi aici pe scurt.

Unul din cei trei autori ai articolului cu Mihai Viteazul în pictura Suceviţei preia şi el datarea lui Brătulescu dar o restrânge numai la tabloul votiv în 1596 şi "probabil, şi a unei părţi din pictura interioară"[4]. Subliniez însă că datările nu se fac cu "**probabil**", şi cu "**părţi din pictură**". Ori ştii exact când şi unde şi care parte ori renunţi.

Dar tot exact aici este locul să arăt încă o dată cumplita degradare morală în care i-a fost dat să ajungă **istoriografia românească** sub bolşevism cu oameni care vrând să pară istorici fac afirmaţii numai pentru a se afirma şi ei cu ceva! Astfel, Dumitru Nastase îl linguşeşte pe Ş. Gorovei afirmând despre el că "...are meritul de a-l fi deosebit pe Alexie de Alexandru care pentru Sorin Ulea erau una şi aceeaşi persoană"[5], în loc să-l citeze pe V. Brătulescu primul care a făcut această afirmaţie încă din 1964 şi de la care a luat-o Gorovei. Şi să mai adaug o precizare: în încercarea lor de a

[3] *Ibidem*, p. 20.
[4] *Portretul lui Mihai Viteazul la Sucevița*, în volumul colectiv *Movileştii. Istorie şi spiritualitate românească. III. Artă şi restaurare*, Suceava, 2007, p. 81.
[5] *Ibidem*, nota 18..

data pictura Sucevitei altfel decât am datat-o eu, alcătuitorii celor trei volume fac caz de faptul că Zamfira, ultima din tabloul votiv laic, era moartă în 1601.

E necesar să se ştie însă un lucru esenţial: în tablourile votive figurează toate persoanele care la data când se construia biserica erau în viaţă, indiferent de vârsta lor, căci ele erau ctitorii, aşa cum am arătat şi cu prilejul analizării tabloului votiv de la Părhăuţi din acest volum.

Trei autori: Dumitru Năstase, Ştefan Andreescu şi Ovidiu Cristea au scris împreună un articol de cinci (5) pagini intitulat "**Portretul lui Mihai Viteazul la Sucevița**" – articol pe care l-am pomenit mai sus – şi l-au publicat în volumul colectiv *Movileştii. Istorie şi spiritualitate românească. III. Artă şi restaurare*, Suceava, 2007, p. 77-82, plus 3 fotografii. Trei autori la numai cinci pagini de text izbeşte de la început ca un lucru neserios.

În primul rând titlul articolului nu trebuia să sune „Portretul lui..." ci „Trei portrete ale lui Mihai Viteazul la Sucevița" pentru că 3 portrete sunt în pictura Sucevitei şi nu unul singur, şi anume: două în pronaos ca parte din registrul dedicat Vieţii sfântului Gheorghe şi plasat în jumătatea de nord a încăperii în direct şi ostensibil pandant cu registrul dedicat Vieţii sfântului Nicolae plasat în jumătatea de sud.

Al treilea portret apare în naos pe peretele de vest. În prima imagine (**Fig.32**) textul slavon spune „Sfântul Gheorghe a fost adus la început în faţa împăratului". Mihai Viteazul e văzut perfect de bine în întreaga-i statură în fruntea ostaşilor păgâni. În mâna stângă ţine sabia în teacă

iar cu mâna dreaptă pe umărul sfântului îl împinge pe acesta în fața împăratului.

În **Fig. 33** inscripția spune că „Sfântul Gheorghe a fost bătut cu bice din piele de bou". Cei trei chinuitori – cu Mihai Viteazul primul din stânga – îl bat sălbatec, toți trei ținând biciul în ambele mâini ridicate vertical în sus pentru ca biciuirea să producă maxima durere posibilă. În sfârșit, în **Fig. 34** inscripția spune că "Iisus Hristos a fost adus la Pilat". În spatele tronului se vede ceata de chinuitori militari și doi "preoți" (evident Ana și Caiafa), iar în spatele lui Pilat se vede bine capul lui Mihai și puțin din bust.

Ideea de a introduce în pictura Suceviței pe Mihai Viteazul și nu o singură dată ci de trei ori la rând și încă în chip de ucigător al sfântului Gheorghe, adică de criminal împotriva religiei creștine e un procedeu excesiv și **unic în pictura medievală europeană**, în care nu e de întâlnit asemenea condamnare a vreunui suveran de către proprii conaționali. Asemenea exces arată cumplita rană morală a Movileștilor produsă de năvălirea prin surprindere a lui Mihai în Moldova; o rană proaspătă și sângerândă și nu una veche care s-o mai fi atenuat în sufletul lor și s-o fi dat chiar uitării. Cu atât mai mult cu cât domnise în Moldova numai trei luni iar după alte câteva va și muri asasinat în Transilvania.

Cu mintea lor medievală e limpede că Movileștii – și-n primul rând teologul Ioanichie – i-au damnat memoria, violență care și arată, ea singură, că pictura a fost executată foarte repede după înfrângerea ocupantului, pictură începută, deci, încă din toamna târzie a anului 1600,

părăsită iarna și reluată în primăvara anului 1601 și isprăvită în toamna acestui an.

Cei trei autori cred că "reprezentarea lui Mihai Viteazul în posturile negative nu și-ar fi avut rostul în 1601, an care marchează dispariția domnului primei uniri". Acești autori cred așadar că de îndată ce Mihai a murit Movileștii nu mai aveau nici un motiv de supărare. Cei trei n-au nici psihologie, nici nu au consultat documentele. S-au înșelat rău. Le oferim și celor trei autori ai prezentului articol precum și tuturor autorilor în viață care au contribuit la alcătuirea celor trei volume dovada ultimă și supremă a sentimentelor de nestăvilită revoltă ce o păstraseră Movileștii până și la aproape trei ani după asasinarea lui Mihai. Căci iată ce spune însuși Ieremia Movilă într-un uric din 1603, Aprilie 20 despre Mihai: "...când s-a ridicat acel ticălos ("lotru" în uric – S.U.) Mihail voievod, cu unguri și cu multe limbi, cu înșelăciune asupra domniei mele și asupra țării noastre, când a prădat și a pustiit sfintele mănăstiri".[6]

Viața era dominată în evul mediu de teologie, fără de care nu poți pătrunde în mentalitatea celor care au pictat Sucevița și ca urmare nu poți înțelege mesajul ce-l transmit scenele pe care ei le-au proiectat pe ziduri. Iar suprema încununare o formează uriașul ansamblu al Suceviței, a cărei cheie e teologia, adică o disciplină pe care însăși studiul mulțimii ansamblurilor anterioare te-ar fi făcut să-ți dai seama că nu poți avansa fără a deveni tu însuți teolog, și încă teolog nu în abstract, cum se preda cândva, când mai existau mari profesori de teologie precum

[6] *Documente privind istoria României, Veacul XVII. A. Moldova, Vol. V (1601-1605),* Ed. Academiei 1952, Doc. 132, p. 92.

părintele Coman, ci teologie aplicată la zid, la descifrarea înţelesului scenelor de pe pereţi. Tocmai de aceea i-am sugerat cândva marelui teolog care a fost părintele profesor Coman – invitat şi la Universitatea Bucureşti să predea elina şi latina – să introducă la Facultatea de teologie alături de predarea abstractă a acesteia şi teologia aplicată pe pereţii bisericilor medievale. A fost imediat de acord dar din nenorocire peste puţină vreme a încetat din viaţă.

Articolul dedicat de cei trei autori portretelor lui Mihai Viteazul în pictura Suceviţei e total diletant, începând chiar cu primul rând în care se spune că "De multe ori ochiul specialistului se îndreaptă cu precădere către problemele majore ale unui ansamblu de pictură." Nu e adevărat. Se vede chiar din această frază, ceea ce ştiam de altminteri, că nici unul din cei trei nu ştie ce înseamnă specialistul în pictura murală, specialist care nu "de multe ori" ci totdeauna cercetează întregul ansamblu de pictură fără "precăderi", de la scena cu care începe şi până la ultima. Căci numai aşa pot apărea, pe măsură ce avansează de la scenă la scenă, aspecte absolut neaşteptate pentru ca la urmă abia să-şi poată face o idee sintetică asupra întregului ansamblu. Şi o singură scenă dacă îi scapă îi poate fi fatal căci tocmai acolo s-ar putea să-i fi scăpat o idee esenţială, o revelaţie. Aşa procedează specialistul şi nu cu un singur ansamblu ci cu toate.

Să revin însă la cei trei autori. E de tot hazul să vezi în penultimul pasaj al articolului pe care cei trei l-au dedicat prezenţei portretului lui Mihai Viteazul în pictura Sucevitei că acest portret devine brusc "presupusul portret

al lui Mihai"![7] Acest "presupus" le-a anulat toată aşa zisa lor demonstraţie. Mai departe: cei trei afirmă că "la Sucevita şi sfântul Gheorghe şi sfântul Ioan cel Nou patronul Moldovei se bucură de o cinstire deosebită... Să mai adăugăm şi faptul că portretele celor doi sfinţi fac pandant (termen luat de la Ullea – S.U.) reprezentării sfinţilor Constantin şi Elena care se află în continuarea tabloului votiv al familiei lui Ieremia Movilă. Şi acesta este un lucru, oricum, nu întâmplător." Dar ce anume este, dacă nu e întâmplător? Căci acest "întâmplător" apare prima dată la Bălineşti, tot în pandant cu tabloul votiv şi nu are nimic a face cu descendenţa lui Ieremia Movilă din Constantin cel Mare, cum crede D. Nastase, ci e folosită imaginea celor doi mari sfinţi ca scut spiritual pentru Ioan Tăutul şi familia sa. Dealtfel, această imagine a fost luată de moldoveni din pictura medievală sârbească şi reluată apoi şi la alte ansambluri ulterioare Bălineştilor. Este şi acesta, un lucru nu "întâmplător!" Mai este însă ceva: cei trei autori îl numesc pe Gorovei "domnul Gorovei", formulare inacceptabilă în ştiinţă în care bine se ştie că citabil e numai numele indiferent cui, fără domn, fără doctor, fără docent etc., etc. Dar destul. Exit.

Să închei cu afirmaţia că **prezenţa lui Mihai** condotierul în pictura Sucevitei îmi **confirmă şi ea** – reconfirmare de care nu aş fi avut nevoie – **datarea picturii în 1601**. Căci, aşa cum am arătat mai sus, înainte de a cotropi Moldova în 1600, acest temerar plătit să lupte pentru cu totul alte scopuri şi teritorii ce nu priveau deloc Moldova, mai marii Moldovei nici nu

[7] *Movileştii ...,. III,* p. 81.

visau să-i reproşeze ceva. Abia când a atacat şi ocupat prin surprindere Moldova, fie şi numai pentru trei luni, i-a revoltat rău pe moldoveni ca oameni ce aveau conştiinţa şi mândria trecutului lor. Iar introducerea lui Mihai atât de incredibil accentuată şi încă de trei ori repetată arată clar că revolta celor care conduceau ţara şi pictau şi biserica venea pe o rană foarte proaspătă şi încă deschisă. Nu trecuseră câţiva ani care să-i facă să uite ofensa sau să le atenueze amintirea, caz în care nu ar mai fi avut nici un rost să-l introducă pe Mihai în pictura Suceviţei şi încă în cumplita postură a unui sadic. Nu cunosc şi n-am văzut nicăieri ceva asemănător, nici măcar în pictura medievală din Gloucester cu ale sale vitralii numite de englezi "War Memorial". Şi pentru că tot am apucat să menţionez aici vitraliile din Gloucester, trebuie să precizez că ideea de a transforma peretele de est al catedralelor dintr-un zid de cărămidă într-un uriaş zid de sticlă este o inovaţie specific engleză, iar cât priveşte fereastra de la Gloucester ea este cea mai vastă din Anglia şi din lume. A doua ca mărime e cea a catedralei din York.

O PRECIZARE PRIVIND DATAREA ANSAMBLULUI DE PICTURĂ DE LA HOMOR

Homor şi **nu Humor** care este o corupţie de origine orăşenească. Vechiul fonetism Homor le este şi astăzi mai comod ţăranilor din regiune.

Specialiştii în artă medievală ştiu că datarea exactă a ansamblului de pictură de la Homor este meritul lui A. Grabar[1]. Cercetând pictura exterioară a monumentului, cunoscutul bizantinist a găsit pe faţada de nord, lângă absidă, portretul foarte şters al unui personaj pe care l-a numit "le portrait du marguillier", iar în dreapta capului acestuia, cifrele **҂ѦѪГ**, adică 1535. Cunoscătorii îşi mai amintesc, poate, că şi noi, la rândul nostru, cercetând portretul şi inscripţia găsite de A. Grabar, am descifrat, în stânga capului personajului inscripţia: **игѹменъ Паисїе**[2].

Acel "marguiller" despre care vorbeşte Grabar, era, aşa dar, chiar stareţul mănăstirii Homor, al cărui nume apare şi în pisania bisericii din 1530, şi care supraveghiase deci şi construirea bisericii şi zugrăvirea ei, cinci ani mai târziu, în 1535.

Având prilejul să examineze această pictură în timpul restaurării ei, începută în 1971, Al. Efremov[3] a

---

[1] A. GRABAR, *L'origine des façades peintes des églises moldaves,* în *Mélanges offerts à M. Nicolas Iorga*, Paris, 1933, p.366. Acelaşi articol în *L'art de la fin de l'antiquité et du moyen-âge*, II, Paris, 1968, p. 903.

[2] SORIN ULEA, *Portretul funerar al lui Ion – un fiu necunoscut al lui Petru Rareş – şi datarea ansamblului de pictură de la Probota,* SCIA, 1, 1959, p. 67, nota 4 şi în pisania bisericii din 1530.

[3] AL. EFREMOV, *Probleme de curăţire a picturii şi de consolidare a peliculei de culoare exfoliate,* în Buletinul monumentelor istorice, 3, 1973, p. 78-79)

exprimat mari îndoieli în legătură cu datarea picturii de la Homor în 1535. Al. Efremov arată că s-a constatat că atât portretul lui Paisie cât şi cel al ctitorului însuşi – logofătul Toader Bubuiog– reprezentat în interiorul bisericii, în camera mormintelor, nu sunt zugrăvite pe stratul originar de frescă, ci pe un strat ulterior, după cum se vede clar din linia de decupare a vechiului strat, linie ce înconjoară în întregime portretele celor două personaje. Concluzia autorului este că istoricii de artă pot câştiga foarte mult din colaborarea cu restauratorii, experienţa lor tehnică putând ajuta pe istorici să ajungă la noi şi nebănuite rezultate şi chiar la revizuirea de principiu a unor puncte de vedere. Ca exemplu a unei asemenea colaborări, Al. Efremov vede chiar datarea picturii de la Homor, care i se pare că trebuie împinsă câţiva ani mai în urmă, de vreme ce atât portretul lui Paisie, cu anul 1535, cât şi portretul ctitorului, sunt plasate pe o frescă ulterioară ansamblului originar.

Că pictorii restauratori, cu experienţa lor tehnică foarte specială şi cu domeniul lor de activitate atât de interesant, pot aduce importante contribuţii la cunoaşterea artei medievale e incontestabil. E suficient să ne gândim – şi dăm numai un exemplu – la aportul pe care l-ar putea aduce studierea sistematică a tehnicii picturii (raportul dintre frescă şi tempera, cum, unde, de ce şi în ce cantităţi sau straturi, e aplicată aceasta din urmă etc., etc.) în confirmarea fie a tradiţiilor de meşteşug a unei şcoli naţionale, acolo unde asemenea şcoală există, fie a personalităţii foarte complexe a unui artist, luat în el însuşi.

De pildă, pictorul de la Arbure, Dragoş Coman, a fost, în felul său şi pentru vremea sa, un revoluţionar care a

adus în normele tradiţionale, iconografice şi stilistice, ale picturii religioase, un uimitor şi puternic suflu laic. De aici dezinvoltura şi arbitrarul cu care a tratat teme sacrosancte pentru înaintaşii şi chiar urmaşii săi, de aici aranjamentele iconografice cele mai insolite, de aici efecte estetice de o libertate unică în pictura de tradiţie bizantină de pretutindeni. Or exact acelaşi spirit revoluţionar, nemulţumit de soluţiile tradiţionale, izbeşte şi în modul în care a tratat Dragoş Coman pictura şi din punctul de vedere al realizării tehnice, unică şi ea, după cât cunoaştem, în câmpul artei de tradiţie bizantină. Tocmai aici pictorii restauratori pot aduce contribuţii de maxim interes pentru întregirea, şi din acest punct de vedere, a personalităţii unuia din cei mai mari pictori europeni ai evului mediu.

Dar toate acestea nu au nimic a face cu portretele lui Paisie şi a lui Toader Bubuiog. Căci urmele decupărilor ce înconjoară aceste portrete cât şi faptul că Rugăciunea din arcosoliul în care e îngropat ctitorul e zugrăvită peste pictura originară, formată din motive vegetale decorative, sunt lucruri care n-au apărut la iveală abia cu ocazia lucrărilor de restaurare. Ele erau perfect vizibile şi înainte. Şi dacă e probabil ca A. Grabar să nu se fi ocupat de repictarea din arcosoliul funerar, este mai presus de îndoială că decuparea portretului lui Paisie a văzut-o în 1930 la fel de bine ca noi înşine în 1950. Căci în vreme ce inscripţia descoperită de el şi întregită de noi e ştearsă şi greu lizibilă, decuparea sare în ochi, întocmai ca şi decuparea ctitorului, împreună cu o sfântă alăturată, în pictura interioară, ca şi bombarea puternică a stratului de frescă pe care e zugrăvită Rugăciunea din arcosoliu.

Decupările stratului originar sau suprapunerea unui strat nou peste el sunt, evident, dovezi că avem a face cu intervenţii ulterioare asupra picturii iniţiale. Orice cunoscător al picturii medievale ştie însă că aceste intervenţii pot fi de două feluri: fie intervenţii ulterioare cu câţiva ani sau câteva decenii sau şi mai mult, fie intervenţii ale aceleiaşi echipe iniţiale, efectuate în timpul decorării bisericii. Aceste reveniri în timpul lucrului, la câteva luni distanţă, cât ţinea în Moldova zugrăvirea unei biserici, sau la numai câteva săptămâni sau chiar zile, puteau avea, de la caz la caz, două cauze: fie o eroare a zugravului părţii respective, ori a şefului echipei care, omiţând sau executând greşit un personaj sau o compoziţie, îşi dădea singur seama de greşeală sau îi atrăgea atenţia un tovarăş de echipă şi atunci trecea imediat la repararea ei; fie iniţiativa aparţinea chiar ctitorului care, greşind el singur comanda, sau răzgândindu-se asupra unui subiect, poruncea el singur refacerea porţiunii în cauză. Asemenea greşeli sau schimbări de direcţie era normal să se ivească în timpul operaţiei atât de complexe a executării unui ansamblu de pictură şi exemple se găsesc în toate ţările în care s-a practicat pe scară largă pictura murală în evul mediu. Este, de pildă, cazul tabloului votiv de la Pătrăuţii lui Ştefan cel Mare, tablou care e aşternut peste cel originar cu scopul evident de a înlocui o compoziţie care, dintr-un motiv sau altul, nu satisfăcuse pe zugravi sau pe ctitor. Si este tocmai cazul portretelor lui Paisie şi a ctitorului, precum şi a Rugăciunii din arcosoliu.

Toate aceste intervenţii stau în strânsă legătură una cu alta şi au fost efectuate nu numai de aceiaşi meşteri care au decorat întreaga biserică, dar chiar în intervalul de

câteva luni cât a ţinut această operaţie. Este, în primul rând, evident că, fie din cauza zugravilor, fie din cauza ctitorului, s-a comis o anumită eroare (de proporţionare, de atitudine, de amplasare etc.) a însuşi portretului ctitorului, portret care, plasat pe peretele de sud al camerei mormintelor, în colţul de sud-est, face pandant simetric, după cum se ştie, portretului soţiei sale Anastasia, zugrăvit în colţul de nord-vest al aceleiaşi încăperi. Or, de vreme ce acesta din urmă e cel originar, zugrăvit de la început corect şi fără nici un fel de intervenţii ulterioare, rezultă că celălalt nu i-a constituit, de la început, un pandant perfect. Constatându-se ulterior că portretul Anastasiei e mai bine, sau mai corect, sau mai corespunzător realizat, s-a simţit nevoia ca şi portretul lui Bubuiog să fie adus într-o poziţie perfect simetrică.

(E posibil, de pildă, ca la început ctitorul să fi fost înfăţişat în picioare şi abia pe parcurs, când s-a ajuns la portretul soţiei sale, să se fi conchis că o poziţie de rugă în genunchi ar fi mai adecvată în camera mormintelor.) De aici, refacerea imaginii ctitorului. Şi tot de aici şi ideea subsecventă a lui Bubuiog de a adânci ideea salvării sufletului după moarte prin plasarea unei Deisis peste pictura decorativă din arcosoliu, o Deisis care prin însăşi amplasarea ei capătă un sens escatologic.

Cât despre portretul lui Paisie, cazul acestuia nu e mai puţin interesant şi credem că putem reconstitui fără teamă de erori ce s-a întâmplat. La Probota, necropola lui Petru Rareş, construită în 1530 şi zugrăvită în 1532, starețul – care-l hotărâse pe domn să purceadă la aceste două importante acţiuni ctitoriceşti – era chiar vărul primar al monarhului: Grigore Roşca, viitorul mitropolit al Moldovei. Înrudirea sa cu domnul a fost fără îndoială

timp mai mult sau mai puțin îndelungat, iar data indică anul morții sale". Istoricii artei medievale știu că, așa cum am amintit mai sus, în 1538, adică trei ani după "moartea" pe care i-o presupune Al. Efremov, Paisie era viu și sănătos și expedia vestitul tetraevanghel cu chipul lui Ștefan la Ciceu, în Transilvania.

INCREDIBILĂ MINCIUNĂ ȘI INCOMPETENȚĂ

Am alcătuit acest text pentru a se putea constata degradarea cercetării în domeniul istoriei artei evului mediu la...„nivel înalt".

În 2007 **Tereza Sinigalia** a publicat articolul *Relaţia dintre spaţiu şi decorul pictat al naosurilor unor biserici de (sic) secol XV-XVI din Moldova*[1], articol amplu, cu foarte numeroase trimiteri la autori străini. Scopul articolului: „deschiderea unei discuţii ...asupra unui **subiect** – susţine autoarea– **niciodată abordat ca atare în literatura românească de specialitate: relaţia dintre spaţiu şi decorul pictat la bisericile de** (sic) **secol XV-XVI.”**, p. 46 (subl. ns.).

Incredibilă minciună !!

Căci cu peste 40 de ani în urmă – aşa cum am arătat în capitolul „Lămurire” din acest volum– în studiul meu *Gavril ieromonahul – autorul frescelor de la Bălineşti*[2] am stabilit cronologia picturii moldoveneşti din secolele XV-XVI arătând că „... transformările dinamice prin care a trecut arhitectura către sfârşitul secolului al XV-lea au determinat transformări corespunzătoare şi în concepţia

[1] Revista monumentelor istorice, LXXVI, 2007, 1-2, p. 46-62.

[2]SORIN ULEA, *Gavril ieromonahul– autorul frescelor de la Bălineşti. Introducere la studiul picturii moldoveneşti din epoca lui Ştefan cel Mare*, în *Cultura moldovenească în timpul lui Ştefan cel Mare,* Ed. Academiei, 1964 (Academia Română. Institutul de Istorie), p.419-461.

decorativă a zugravilor din această vreme. De aceea, **a studia pictura monumentală moldovenească din vremea lui Ştefan cel Mare înseamnă a începe cu monumentul, adică cu suportul arhitectonic al acestei picturi."**[3]

Sau:„...procesul transformării concepţiei decorative a zugravilor lui Ştefan cel Mare are un caracter organic şi susţinut, **reflectând** în acelaşi timp cu fidelitate **fazele succesive ale dezvoltării arhitecturii**. În adevăr, acest proces se încheie şi se fixează într-o formulă în aceeaşi perioadă de timp în care însăşi arhitectura ajunsese la cristalizarea sa definitivă.

„Să urmărim acum, pe baza măsurătorilor pe care le-am efectuat în fiecare biserică în parte, evoluţia registrului Patimilor[4] în secolele al XV-lea şi al XVI-lea, registru care, prin poziţia sa centrală în decoraţia bisericilor moldoveneşti, reflectă în cifre edificatoare **transformările concepţiei decorative** a zugravilor **în funcţie de dezvoltarea arhitecturii**."[5]

„...de la Ştefan cel Mare la Petru Rareş se înregistrează în pictura moldovenească o creştere în înălţime a registrelor şi personajelor, şi nu o descreştere, cum au afirmat unii cercetători..... **sporirea înălţimii registrelor şi a personajelor nu era decât reflexul**

[3] *Ibidem,* p.426.
[4] După cum se ştie, registrul Patimilor se află în naosul bisericilor, adică exact în spaţiul menţionat în titlul articolului Terezei Sinigalia şi care reprezintă obiectul articolului său!
[5] *Ibidem,* p.428.

decorativ-pictural al creşterii în înălţime a înseşi monumentelor arhitecturii.

Abia atunci când zugravii vor începe să piardă suflul şi viziunea monumentală, adică legătura cu monumentul, va începe procesul invers, de diminuare a registrelor, în ciuda dimensiunilor constant mari ale monumentelor arhitecturii. Dar acesta **va fi un proces de disociere a picturii de arhitectură, un proces care va duce la decadenţa picturii monumentale moldoveneşti..."**[6](subl. ns.)

Orice comentariu este inutil!

Alte exemple la fel de edificatoare.

Iată ce afirmă Sinigalia despre pictorul de la Bălineşti: **„pictorul prezumat** al ansamblului mural al bisericii Sf. Nicolae de la Bălineşti, Gavril ieromonahul" şi – de data asta – în notă, citează studiul meu din 1964 combătându-mă: **„Semnătura pictorului**, descoperită în **1957..., a fost considerată ca certificând apartenenţa întregului ansamblu la persoana sa**. Ansamblul însă, aflat în restaurare, îşi dezvăluie treptat secretele (!!! subl. ns.), inclusiv faptul că la realizarea lui **a contribuit o întreagă echipă de pictori**, a căror prestaţie individuală – extrem de interesantă, de altfel – este vizibilă", p.49 (subl. ns.).

[6] *Ibidem,* p. 429.

Iau la rând şi aceste incredibilele afirmaţii.

Pictorul prezumat.

În ştiinţă, ca să transformi o certitudine, adică **existenţa unei semnături, într-o „prezumare"** este nevoie de un argument solid şi nu de o simplă afirmaţie.

Semnătura pictorului, de 2 mm, **am descoperit-o în 1955** şi nu în 1957[7]. Este o superficialitate inadmisibilă într-un text ce se vrea ştiinţific dar care nu mai surprinde!

„Semnătura pictorului,...**a fost considerată ca certificând apartenenţa întregului ansamblu la persoana sa**"

Incalificabilă rea credinţă!

Iată textul meu:

„Pentru realizarea vastului ansamblu de la Bălineşti este uşor de înţeles că **ieromonahul Gavril a avut nevoie şi de ajutorul unor ucenici**. Aceşti ucenici **au fost nu mai puţin de doi**. Compoziţia unuia dintre ei, de o factură mediocră, înfăţişează siluete nearmonioase, cu atitudini rigide şi mişcări mecanice. De exemplu: ostaşii păzind mormântul pecetluit, Cina, Drumul spre Golgota, Suirea pe cruce. Dimpotrivă, celălalt ucenic – dotat, de altminteri, cu

[7] *Ibidem,* p.419.

reale calităţi – duce arta maestrului său la forme de o eleganţă manieristă. Personajele sale, firave şi lipsite de pondere, se deosebesc, prin siluetele lor alungite şi excesiv subţiate, de siluetele perfect proporţionate, de frumuseţe clasică ale maestrului. De exemplu: Spălarea picioarelor, Punerea în mormânt. Este de reţinut totodată că diferenţe clare de factură se observă uneori şi în cadrul uneia şi aceleiaşi compoziţii. În asemenea compoziţii, maestrul şi-a ales de obicei părţile principale, lăsând accesoriile (ca, de pildă, braţul şi mâna – greşit şi stângaci desenate – ale îngerului cu lancea din stânga lui Iisus, în tabloul votiv) pe seama unui ucenic."[8] (subl. ns.)

x

În ce priveşte **reprezentarea evangheliştilor** – subiect neabordat până la mine – autoarea îmi preia cercetările şi afirmă:

„Ceea ce formulam în legătură cu gândirea simbolică a spaţiului în relaţie cu **programul iconografic îşi găseşte un nou subiect de analiză** în momentul în care discutăm despre imaginile ***Evangheliştilor*** reprezentaţi nu **sub forma** simbolurilor apocaliptice, ci sub cea a **autorilor de Evanghelii** surprinşi în momentul în care revelaţia primită este pe cale de a fi transmisă destinatarilor care aşteaptă mântuirea." Şi afirmă în continuare că la Pătrăuţi, Voroneţ şi Popăuţi

[8] *Ibidem,* p.460.

pictați în spațiul concav al
ezultați din structura 'bolților
ca de la **Bălinești,** neavând turlă ...
esența ierarhică a mesajului pictat
gramul iconografic propus a fi canonic."
.. ns.).

extul meu:

„...cercetând în amănunt **reprezentările de anghelişti din vechea pictură murală moldovenească, am constatat că studiul lor este esențial pentru dovedirea existenței școlii locale de pictură.** Într-adevăr, toate reprezentările de evanghelişti ce ni s-au păstrat din pictura murală a secolului al XV-lea – cu excepția celor de la Pătrăuți şi a celei a lui Ioan de la Bălinești – **derivă,** ca şi reprezentările din miniaturistica vremii, **din prototipurile stabilite de monahul Gavril Uric de la Neamț în tetraevanghelul din 1429.**

Locul evanghelişti lor în pictura secolului al XV-lea se află întotdeauna în pandantivii mici, cu excepția biserici din Bălinești, unde, boltirea fiind cilindrică, nu există pandantivi. A transpune deci pe evanghelişti din miniaturi în pictura murală însemna a trece de la compoziția în dreptunghi la compoziția în triunghi...".. Şi analizez în continuare, în următoarele 13 pagini, imaginea fiecărui evanghelist în parte.[9] (subl. ns.).

[9] *Ibidem,* p.434-447, precum şi *Gavril Uric primul artist român cunoscut,* în SCIA, 11, 1964, nr.2, p.262-263.

Din nou aceeaşi profundă necinste ştiințifică şi nici un cuvânt – în tot articolul – că ar exista o **şcoală moldovenească de pictură!**

De asemenea, când afirmi: „programul iconografic propus a fi canonic" eşti obligat să spui care e programul şi cine l-a propus !

x

„Sistemul arhitectural – spune autoarea – a generat pentru iconografi şi pictori **o nouă problemă**, care ieşea cu totul din cadrul canonic al unei iconografii constituite. De aici şi **unele ezitări** ale începuturilor picturii din Moldova, dar şi **soluții originale**, care pun în discuție **sursele** imaginilor selectate şi **semnificația** lor" (p.60) (subl. ns.).

Sinigalia avea obligația să arate care sunt ezitările, care sunt soluțiile originale şi „să pună în discuție sursele imaginilor selectate şi semnificațialor" căci simpla afirmație nu spune nimic. Dar şi aici una din **surse** este chiar moldoveanul **Gavril Uric** pe care, evident, nu-l pomeneşte. În schimb, de-a lungul articolului, **caută „sursele" exclusiv în afara Moldovei, adică nu concepe existența originalității autohtone sau, mai de grabă, nu dorește s-o recunoască.**

De asemenea, după atâția ani în Institutul academic de istoria artei, era cazul ca Tereza Sinigalia să aibă păreri asupra „semnificației" imaginilor!!

„Evangheliştii-autori sunt pictaţi în spaţiul concav al **pandantivilor mici** rezultaţi din structura 'bolţilor moldoveneşti'. Biserica de la **Bălineşti,** neavând turlă **... păstrează totuşi esenţa ierarhică a mesajului pictat** implicat în programul iconografic propus a fi canonic." p.56-57 (subl. ns.).

Textul meu:

„...cercetând în amănunt **reprezentările de evanghelişti din vechea pictură murală moldovenească, am constatat că studiul lor este esenţial pentru dovedirea existenţei şcolii locale de pictură.** Într-adevăr, toate reprezentările de evanghelişti ce ni s-au păstrat din pictura murală a secolului al XV-lea – cu excepţia celor de la Pătrăuţi şi a celei a lui Ioan de la Bălineşti – **derivă,** ca şi reprezentările din miniaturistica vremii, **din prototipurile stabilite de monahul Gavril Uric de la Neamţ în tetraevanghelul din 1429.**

Locul evangheliştilor în pictura secolului al XV-lea se află întotdeauna în pandantivii mici, cu excepţia biserici din Bălineşti, unde, boltirea fiind cilindrică, nu există pandantivi. A transpune deci pe evanghelişti din miniaturi în pictura murală însemna a trece de la compoziţia în dreptunghi la compoziţia în triunghi...".. Şi analizez în continuare, în următoarele 13 pagini, imaginea fiecărui evanghelist în parte.[9] (subl. ns.).

[9] *Ibidem,* p.434-447, precum şi *Gavril Uric primul artist român cunoscut,* în SCIA, 11, 1964, nr.2, p.262-263.

Din nou aceeaşi profundă necinste ştiinţifică şi nici un cuvânt – în tot articolul – că ar exista o **şcoală moldovenească de pictură!**

De asemenea, când afirmi: „programul iconografic propus a fi canonic" eşti obligat să spui care e programul şi cine l-a propus !

x

„Sistemul arhitectural – spune autoarea – a generat pentru iconografi şi pictori **o nouă problemă**, care ieşea cu totul din cadrul canonic al unei iconografii constituite. De aici şi **unele ezitări** ale începuturilor picturii din Moldova, dar şi **soluţii originale**, care pun în discuţie **sursele** imaginilor selectate şi **semnificaţia** lor" (p.60) (subl. ns.).

Sinigalia avea obligaţia să arate care sunt ezitările, care sunt soluţiile originale şi „să pună în discuţie sursele imaginilor selectate şi semnificaţialor" căci simpla afirmaţie nu spune nimic. Dar şi aici una din **surse** este chiar moldoveanul **Gavril Uric** pe care, evident, nu-l pomeneşte. În schimb, de-a lungul articolului, **caută „sursele" exclusiv în afara Moldovei, adică nu concepe existenţa originalităţii autohtone sau, mai de grabă, nu doreşte s-o recunoască.**

De asemenea, după atâţia ani în Institutul academic de istoria artei, era cazul ca Tereza Sinigalia să aibă păreri asupra „semnificaţiei" imaginilor!!

x

Sinigalia: „...biserica Sf. Nicolae din **Botoşani devenită ulterior lăcaşul mănăstirii Popăuţi** şi cealaltă, biserica Sf. Nicolae a mănăstirii din Probota.....**ambele pictate la câţiva ani după terminarea zidăriei...**", p.51 (subl. ns.) şi „preeminenţa datării Bălineştilor faţă de.Sf. Nicolae Botoşani...nu este încă tranşată." (p.50, nota 19)!.

Ca prof. univ. dr., ca şefă a Sectorului de artă medievală al Institutului de Istoria Artei al Academiei Române şi ca specialist şi expert la Institutul Naţional al Patrimoniului autoarea **ar trebui să ştie măcar atât: biserica din Popăuţi** [10] **, prin extinderea oraşului Botoşani a intrat în oraşul Botoşani** şi nu biserica din Botoşani „a devenit ulterior mănăstirea Popăuţi" – e o chestiune elementară!!!

Picturile bisericilor Sf. Nicolae **Popăuţi**,. şi **Probota au datări exacte**. Popăuţi, pictura interioară „îndată după construirea bisericii, în 1496" [11] şi 1533, pictura exterioară[12], iar Probota – 1532[13]

[10] „Popăuţi, sat în jud. Botoşani, în care e o biserică zidită de Ştefan cel Mare", în *Dicţionarul Enciclopedic Ilustrat „Cartea Românească", Partea II. Dicţionarul istoric şi geografic universal de GH. ADAMESCU,* [1931], p. 1818.
[11] SORIN ULEA, *Gavril ieromonahul...*, p. 426.
[12] Protos. LUCA DIACONU, *Un necunoscut ansamblu de pictură exterioară de la Petru Rareş: biserica Sfântul Nicolae „Popăuţi"*, 12 p.

Mai mult, doi ani mai târziu (2009), în textul pentru albumul *Mănăstirea Probota Monastery,* fotografii Constantin Dina – excelente fotografii, Tereza Sinigalia aplică un procedeu mai radical: **nici o aluzie la data pictării** Probotei, lucru **de neconceput** într-un album-monografie dedicat deci unui singur monument. De asemenea, sub imaginea interesantului şi frumos realizatului tablou cu **Ion, fiul lui Petru Rareş**, primul tablou funerar din Moldova medievală, şi inscripţia lui[14], autoarea spune doar atât „Tablou funerar", nici un cuvânt despre fiul lui Rareş! Dar **nu menţionează nici portretul monahului** zugrăvit în dreapta uşii de intrare în pridvor, **faimosul Grigorie Roşca**, vărul lui Petru Rareş şi viitor mitropolit al Moldovei[15], două interesante şi de neevitat **informaţii istorice** într-un album de popularizare.

Iar despre frumoasa şi ampla **pisanie** a bisericii nu spune că e realizată în renumita **„scriere moldovenească"**, pomeneşte numai că „este dăltuită în piatră", iar prin reproducerea ei la dimensiunea unei cutii de chibrituri o transformă într-un simplu dreptunghi cu linii orizontale: 6 cărămizii şi 6 cenuşii! În schimb, pisania de pe turnul de intrare în incintă, deşi mai puţin frumoasă decât cea a

[13] SORIN ULEA, *Portretul funerar...*, p. 62-63.
[14] *Ibidem,* p.65.
[15] *Ibidem*, p. 67.

bisericii, este apreciată ca „o **elegantă** (subl.ns.) pisanie în piatră", fără fotografie şi fără nici o justificare a acestei diferenţe de apreciere.

Revin la articolul de 17 pagini. Acesta nu are concluzie căci afirmă autoarea în încheiere: „Textul de faţă nu îşi propune tratarea exhaustivă..." ci este „o punere de problemă într-o cheie nouă..." (p.62). Textul e dominat de incertitudini, precum: **„pare"**(p.49); **„posibil prima de acest fel"** (p.50); **„cel puţin două biserici"**(p.51); **„probabil", „ar merita"** (p.52); **„deschid calea discuţiei"; „greu de explicat"** (p.53); **„Cred că în realitate", „deschide practic un nou capitol de cercetare". „Într-o încercare"**(p.55); **„îşi găseşte un nou subiect de analiză"** (p.56);**„ceea ce am putea numi"**(p.57); **„modelul posibil"**(p.58); **„ar putea fi adus în discuţie", „pun în discuţie"** (p.60); **„aproape indubitabil", „ceea ce ar explica", „după câte ştiu", „cred", „posibil", „dacă nu cumva"**; (p.61); **„Ca un fapt curios", „cu identitate neprecisă – posibil"** (p.62).

x

Este **izbitoare şi neglijenţa** cu care Tereza Sinigalia se exprimă: „de secol" (casă sau gard **de** lemn, statuie **de** marmură, dar o biserică construită dintr-o noţiune abstractă**: de secol ?!)**; „practic" (cuvânt inutil care nu spune nimic); etc. Pentru autoare „relaţia dintre **spaţiu** şi decorul pictat" (p.46, 56) este acelaşi lucru cu

„relaţia dintre **suprafeţele oferite de arhitectură** şi programul pictat" (p.62). Una este spaţiul dintr-un monument şi cu totul altceva este suprafaţa pereţilor unui edificiu.

Mai poate cineva socoti că este vorba de ştiinţă, de cercetare ştiinţifică? Imposibil! E vorba doar de **maculatură, hoţie şi ignorarea originalităţii gândirii teologice şi artistice moldoveneşti din evul mediu**! Adică de **falsificarea istoriei Moldovei!**

Asta a adus bolşevismul: incultură, minciună, şi credinţa că se poate spune oricând orice. Este un truism că **prima obligaţie în ştiinţă e citarea completă şi corectă a înaintaşilor, adică stadiul în care se află o cercetare într-un moment dat,** altfel totul devine, cum a şi devenit, un haos, o hoţie – o ruşine naţională.

Iată cine este prof. univ. dr. Tereza Sinigalia, şefa sectorului de artă medievală al Institutului de Istoria Artei al Academiei Române, specialist şi expert la Institutul Naţional al Patrimoniului. Şi în mod firesc se naşte întrebarea: cine i-a putut acorda asemenea importante titluri şi funcţii care impun o vastă cultură enciclopedică şi de specialitate – ca în oricare domeniu al cercetării şi inevitabil o riguroasă corectitudine? În nici un caz un specialist autentic căci, după cum se vede, aceştia nu mai există de vreme ce nimeni nu pune stavilă maculaturii, adică **dezinformării ştiinţifice şi istorice**. Azi titlurile de profesor universitar, doctor, doctor docent, membru al Academiei nu mai reprezintă **elitele ştiinţei** ca înainte de bolşevizarea culturii, ci sunt aproape în totalitate titluri fără

valoare. Cel mai elocvent exemplu este fabrica de diplome de la Universitatea Spiru Haret – **formă fără fond.**

Încă ceva: **orice expert este specialist**. Ca urmare, aceeaşi persoană nu poate avea şi postul de specialist şi pe cel de expert şi să încaseze în aceiaşi instituţie bani de la buget pentru două funcţii !

CRONOLOGIA PICTURII MOLDOVENEŞTI SECOLELE XV-XVI

Aşa cum am menţionat în capitolul „Lămurire", dau în coloana stângă cronologia pe care am stabilit-o, iar în cea din dreapta datările predecesorilor mei

PRIMA JUMĂTATE A SECOLULUI XV*
ALEXANDRU CEL BUN

Gavril Uric
Ştefan Zugravul

A DOUA JUMĂTATE A SECOLULUI XV – PRIMII ANI AI SECOLULUI XVII

PRIMA FAZĂ: 1487 – 1534 [1]

ŞTEFAN CEL MARE – prima domnie a lui PETRU RAREŞ

Transformarea concepţiei decorative (sporirea înălţimii registrelor) în funcţie de creşterea în înălţime a monumentelor

ŞTEFAN CEL MARE – numai pictură interioară

Milişăuţi –	**1487**	**Predecesorii:** Ştefan cel Mare
Pătrăuţi –	**1487**	**Predecesorii:** sec. XV; Ştefan cel Mare; sec. XVI, 1570
Voroneţ –	**1488**	**Predecesorii: —**
Sf. Ilie –	**1488**	**Predecesorii:** sec. XV; sec. XVI; Petru Rareş, 1540
Bălineşti –	**1493**	**Predecesorii:** 1504-1511

* Capitol alcătuit de Simona Ioanovici.
[1] Dau la „Prima fază" datările înaintaşilor pentru a se vedea varietatea acestor datări.

Popăuți - **1496** **Predecesorii:** sec. XV; Ştefan cel Mare; început sec. XVI; spre 1530; 1540-1550

Neamț, altarul şi naosul – **1497** **Predecesorii:** —

ŞTEFĂNIȚĂ – PETRU RAREŞ (1522 – 1534)[2]

Dorohoi – **1522-1525** **Predecesorii:** Ştefan cel Mare;

Dobrovăț – **1529** **Predecesorii:** —

• **Hârlău – 1530** **Predecesorii:** Ştefan cel Mare; sec.XVI prima treime; sec. XVI.

Primul monument cu pictură exterioară

• Probota – **1532** **Predecesorii.:** —

o Popăuți – **1533** **datat de Luca Diaconu** **Predecesorii;** —

• Sf. Gheorghe-Suceava – **1534** **Predecesorii**: primul sfert sec. XVI; 1522; Ştefăniță; 1534-1535; Petru Şchiopul, după 1579

[2] • Pictură interioară şi exterioară
o Pictură exterioară
□ Pictură interioară

A DOUA FAZĂ: 1535 – PRIMII ANI AI SEC. XVII

A doua domnie a lui PETRU RAREŞ – DRAGOMIRNA

Diminuarea progresivă a viziunii monumentale a picturii, adică pierderea legăturii cu monumentul

• Homor – **1535 datat de A. Grabar**

o Bălineşti – **1535-1538**

• Sf. Dumitru-Suceava – **1536**

• Coşula – **1536-1538**

• Baia – **1537**

• Moldovița – **1537**

□ Părhăuți – **1539-1540**

• Arbure – **1541**

o Voroneț – **1541**

□ Sf. Paraschiva, Tg. Frumos – **1541-1546**

o Neamț. Gangul turnului de intrare – **1551-1552**

□ Bistrița. Paraclisul Sf. Ioan cel Nou – **a doua jumătate sec. XVI**

Icoanele raclei Sf. Ioan cel Nou – **a doua jumătate sec. XVI**
(argint aurit)

- Râşca – **1554**

□ Neamţ. Pronaosul, pridvorul, camera mormintelor – **1554-1557**

Tranziţia de la arta înfloritoare a veacurilor XV-XVI la arta decadentă a veacurilor XVII-XVIII

- Sucevița – **1601**

□ Episcopia Romanului – **câțiva ani după Sucevița**

□ Dragomirna – **înainte de 1609**

LISTA FIGURILOR

Fig.1- Frunze aurii. Părhăuţi, naos, glaful ferestrei sud.

Fig.2a,2b- Şopron ţărănesc. Părhăuţi, naos, glaful ferestrei sud - (foto alb-negru, Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu"-I.I.A., 1968)

Fig.3- Tinere martire. Părhăuţi, pronaos, peretele sud

Fig.4a,4b- Sf. Agapia, martiră. Părhăuţi, pronaos, peretele vest (clişeu alb-negru, I.I.A, 1963)

Fig.5- Capitelul „corintic" al coloanei de care se sprijină Sf. Petru după lepădarea de Hristos. Părhăuţi, naos, peretele sud (clişeu alb-negru, 1968)

Fig.6- Capitelul „corintic" din scena a 2-a din Acatist. Părhăuţi, pronaos, glaful ferestrei sud (foto alb-negru, 1968)

Fig.7- Sf. Nestor, Părhăuţi, naos, fereastra sud

Fig.8- Tabloul votiv. Părhăuţi, naos

Fig.9a,9b- Tabloul votiv, detaliu, Părhăuţi, naos. Fecioara îl ţine de mână pe ctitor (clişeu alb negru, I.I.A, 1963)

Fig.10- Patriarh din al 7-lea Sinod ecumenic. Arbure, pronaos

Fig.11-12- Primirea Sf. Gheorghe la curtea imperială, detaliu. Arbure, fațada vest

Fig.13- Absida altarului. Arbure (clişeu Sorin Radu)

Fig.14- Îngerul galben. Arbure, absida altarului (clişeu Sorin Radu)

Fig.15- Sfânt. Arbure, absida altarului (clişeu Sorin Radu)

Fig.16- Conca altarului. Biserica Bălineşti

Fig.17- O gigantică pagină de manuscris. Arbure, fațada vest

Fig.18- Buna Vestire. Îngerul, redus la mici dimensiuni, apare în zbor în colțul din dreapta sus. Arbure, fațada sud

Fig.19- Iisus îşi duce ucenicii spre un copac. Arbure, Imnul Acatist, fațada sud

Fig.20- Exaltarea Odighitriei, în fața zidului de incintă. Homor, Imnul Acatist, fațada sud

Fig.21- Exaltarea Odighitriei, zidul de incintă devine un pentagon. Moldovița, Imnul Acatist, fațada sud

Fig.22- Exaltarea Odighiriei, pentagonul formează la capete câte o lojă. Arbure, Imnul Acatist, fațada sud

Fig.23– Exaltarea Odighitriei cade deasupra centrului scenei Asediul Constantinopolului. Arbure, fațada sud

Fig.24– Asediul Constantinopolului. Arbure, fațada sud (clişeu Sorin Radu)

Fig.25- Tunul din Asediul Constantinopolului, detaliu. În zidul din extrema dreaptă apare o țeavă de tun de 2 centimetri. Arbure, fațada sud

Fig.26- Sf. Constantin. Arbure, pronaos vest

Fig.27- Rugăciune, în dreapta uşii de intrare. Arbure, fațada sud (clişeu Sorin Radu)

Fig.28- Rugăciune, detaliu. Grupul central. În stânga: arhanghelul Mihail, Sf. Constantin şi Sf. Gheorghe; în dreapta: arhanghelul Gavril, Sf. Elena şi Sf. Dimitrie

Fig.29- Arbore, vedere dinspre sud-vest (clişeu Sorin Radu)

Fig.30- Arbure. Fațada sud (clişeu Sorin Radu)

Fig.31- Arbure. Fațada vest.(V.Drăguț, *Arbore,* fig.26)

Fig.32- Sf. Gheorghe în fața împăratului. Sucevița, pronaos, peretele vest. Viața Sf. Gheorghe

Fig.33- Biciuirea Sf. Gheorghe. Sucevița, pronaos, peretele vest. Viața Sf. Gheorghe

Fig.34- Iisus adus la Pilat. Sucevița, naos, peretele vest

CUPRINS

Lămurire 7

Unde sunt bisericile din Părhăuți și Arbure: în Moldova sau în Bucovina ? 15

Conflictul social-politic între boieri și Petru Rareș și datarea ansamblului de pictură de la Părhăuți ..21

Pictorul ieșean Dragoș Coman și datarea ansamblului de pictură de la Arbure 67

Din nou despre datarea ansamblului de pictură de la Sucevița.....129

O precizare privind datarea ansamblului de pictură de la Homor.....141

Incredibilă minciună și incompetență.....151

Cronologia picturii moldovenești - secolele XV-XVI 165

Lista figurilor.....171

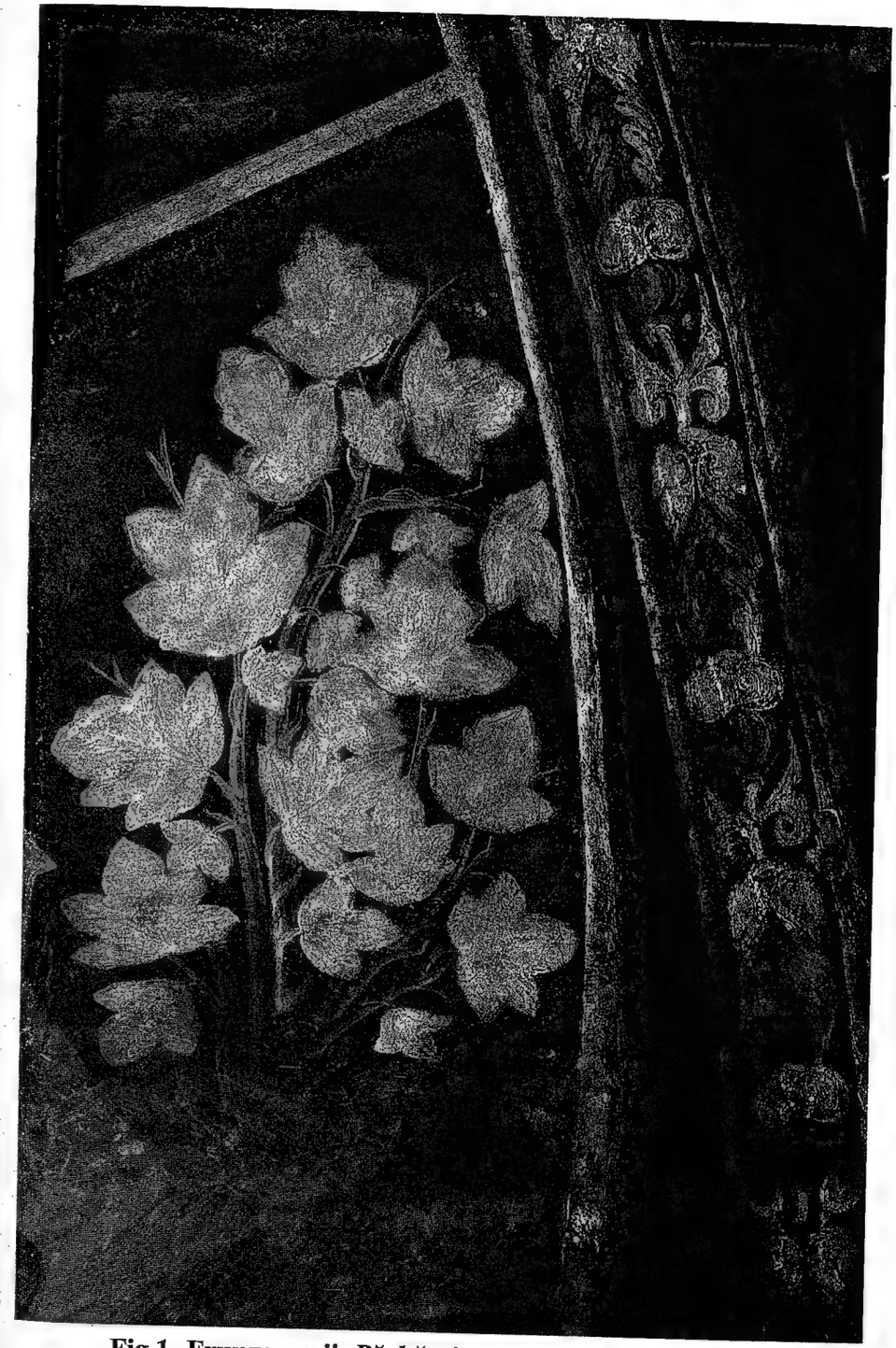

Fig.1- Frunze aurii. ***Părhăuți, naos, glaful ferestrei sud***

Fig.33 - Biciuirea Sf. Gheorghe. ***Sucevița, pronaos, peretele vest***
Viața Sf. Gheorghe

Fig.34 - Iisus adus la Pilat. ***Sucevița, naos, peretele vest***

Fig.31 - Arbure. *Fațada vest.*

Fig.32- Sf. Gheorghe în fața împăratului. ***Sucevița, pronaos, peretele vest***
Viața Sf. Gheorghe

Fig.29 - Arbore, vedere dinspre sud-vest

Fig.30 - Arbure. Fațada sud

Fig.27 - Rugăciunea din dreapta uşii de intrare. ***Arbure, faţada sud***

Fig.28 - Rugăciunea, detaliu. Grupul central. În stânga: arhanghelul Mihail, Sf. Constantin şi Sf. Gheorghe; în dreapta: arhanghelul Gavril, Sf. Elena şi Sf. Dimitrie

Fig.25 - Tunul din Asediul Constantinopolului, detaliu. În zidul din extrema dreaptă apare o țeavă de tun de 2 centimetri. ***Arbure, fațada sud***

Fig.26 - Sf. Constantin cel Mare. ***Arbure, pronaos vest***

ig.23 - **Exaltarea Odighitriei cade deasupra centrului scenei Asediului 'onstantinopolului.** ***Arbure, fațada sud***

Fig.24 - Asediul Constantinopolului. ***Arbure, fațada sud***

Fig.21- Exaltarea Odighitriei, zidul de incintă devine un pentagon. Moldovița, fațada sud

Fig.22 - Exaltarea Odighiriei, pentagonul formează la capete câte o lojă. *Arbure, fațada sud*

Fig.19 - Iisus cu ucenicii. *Arbure, fațada sud*

Fig.20 - Exaltarea Odighitriei în fața zidului de incintă. *Homor, fațada su*

Fig.17- O gigantică pagină de manuscris. ***Arbure, fațada vest.***

Fig.18 - Buna Vestire. Îngerul apare în zbor în din dreapta. ***Arbure, fațada sud.***

Fig.15 - Sfânt. ***Arbure, absida altarului***

Fig.16 - Conca altarului. ***Biserica Bălinești.***

Fig.13- Absida altarului. *Arbure*

Fig.14 - Îngerul galben. *Arbure, absida altarului*

Fig.11 - Primirea Sf.Gheorghe la curtea imperială, detaliu. ***Arbure, fațada vest***

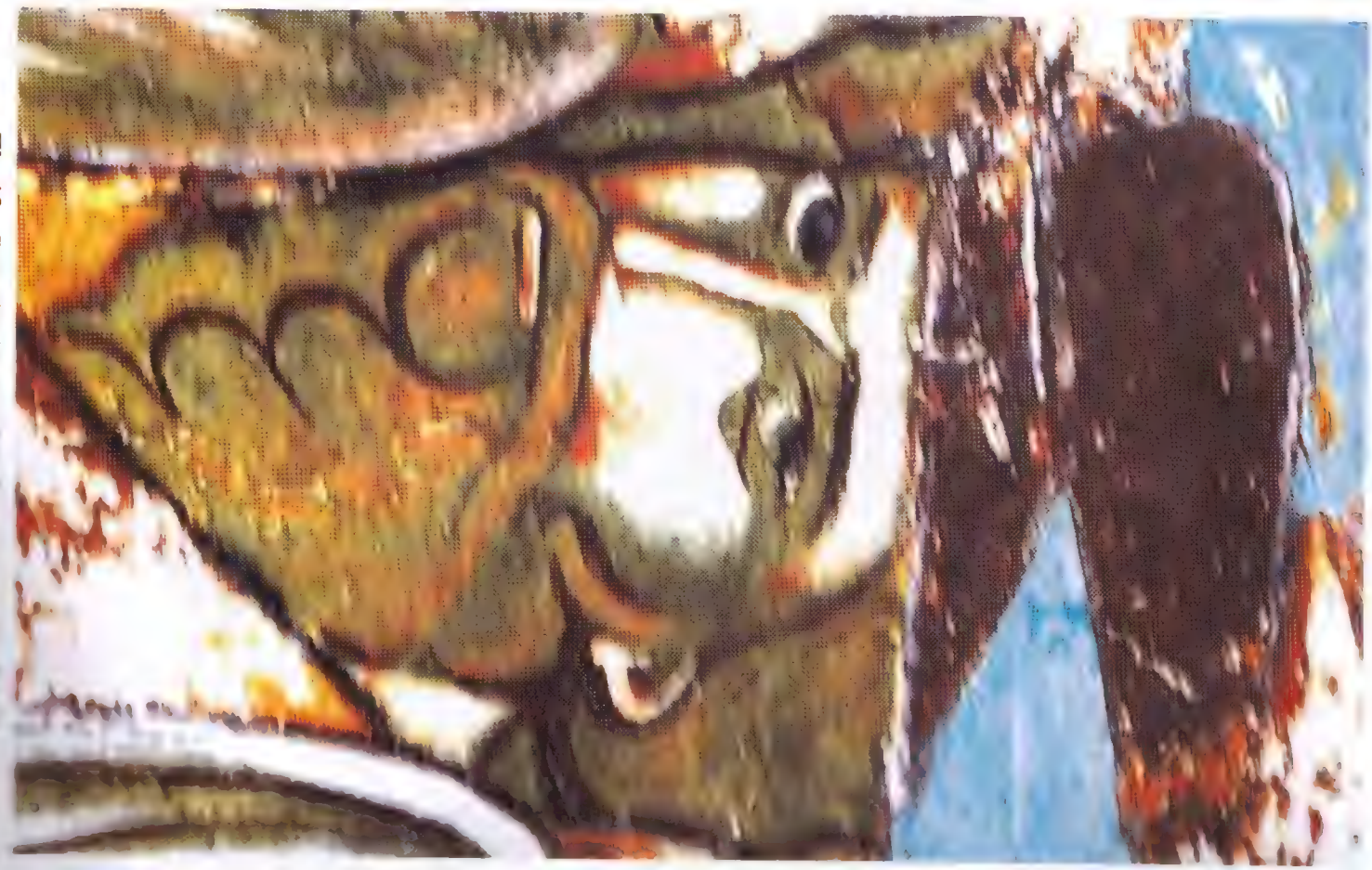

Fig.12 - Detaliu. Venerabilul personaj din fig.11

Fig.9b- Tabloul votiv, detaliu.*Părhăuți*, naos. Fecioara îl ține de mână pe ctitor- *foto 1963*

Fig.10 - Patriarh, al 7-lea Sinod ecumenic, *Arbure, pronaos*

Fig.8 - Tabloul votiv. *Părhăuți, naos*

Fig.9a- Tabloul votiv, detaliu.Părhăuți, naos. Fecioara îl ține de mână pe ctitor - *foto 1963*

Fig.6- Capitelul „corintic" din scena a 2-a din Acatist. Părhăuți, pronaos, glaful ferestrei sud - *foto 1968*

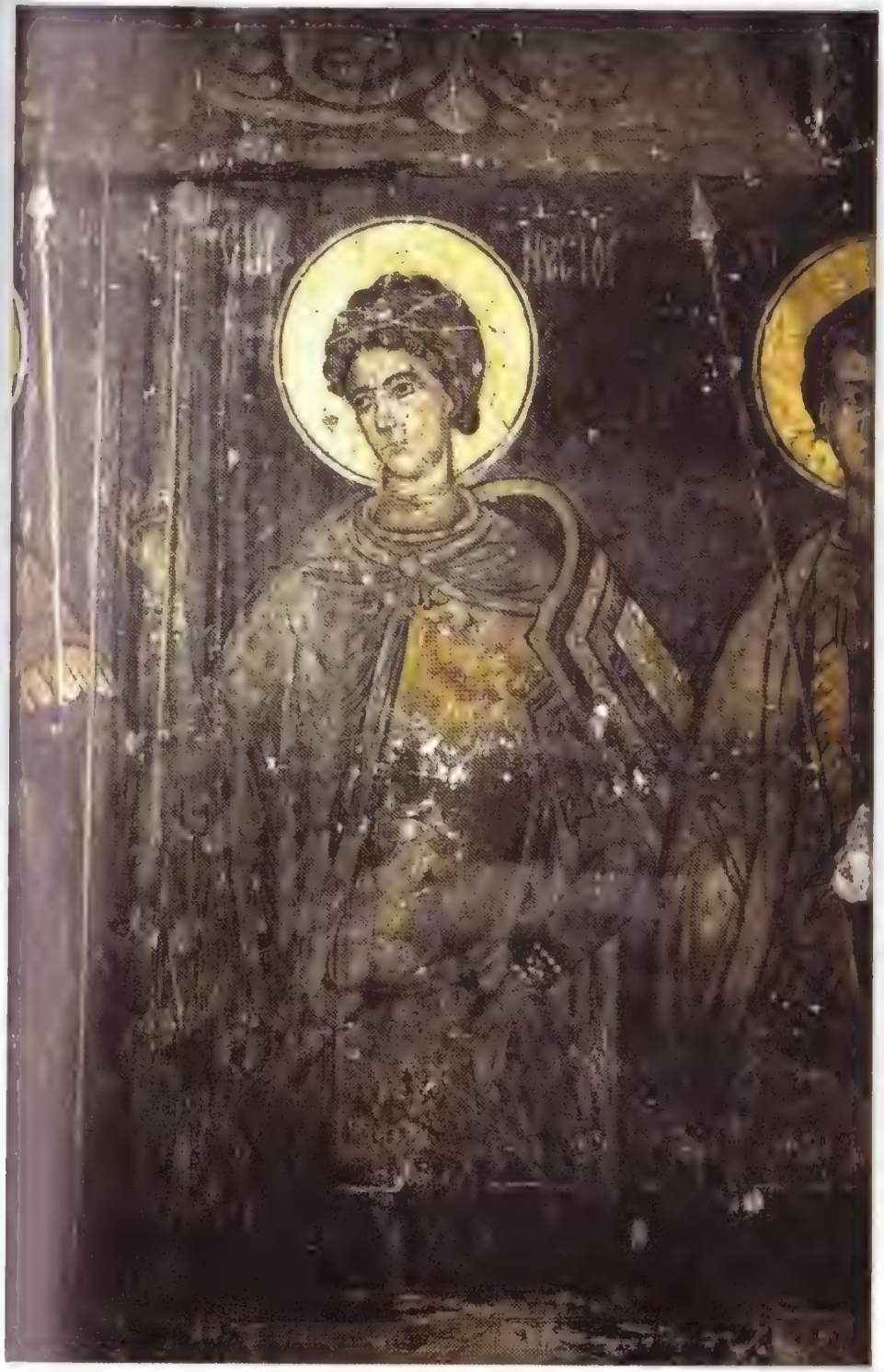

Fig.7 - Sf. Nestor, *Părhăuți, naos, fereastra sud*

Fig.4b - Sf.Agapia, martiră. *Părhăuți*

Fig.5 - Sf. Petru după lepădarea de Hristos- capitel "corintic"
Părhăuți, naos, peretele sud - *foto 1968*

Fig.3 - Tinere martire. *Părhăuți, pronaos, peretele sud*

Fig. 4a- Sf.Agapia, martiră. Părhăuți, pronaos, peretele vest - *foto 1963*

Fig.2a - Șopron țărănesc. *Părhăuți, naos, glaful ferestrei sud*

Fig.2b - Șopron țărănesc. Părhăuți, naos, glaful ferestrei sud - *foto 1963*

CUPRINS

Lămurire 7

Unde sunt bisericile din Părhăuți și Arbure: în Moldova sau în Bucovina ? 15

Conflictul social-politic între boieri și Petru Rareș și datarea ansamblului de pictură de la Părhăuți ..21

Pictorul ieșean Dragoș Coman și datarea ansamblului de pictură de la Arbure 67

Din nou despre datarea ansamblului de pictură de la Sucevița.....129

O precizare privind datarea ansamblului de pictură de la Homor.....141

Incredibilă minciună și incompetență.....151

Cronologia picturii moldovenești - secolele XV-XVI 165

Lista figurilor.....171

Fig.1- Frunze aurii. ***Părhăuți, naos, glaful ferestrei sud***